



**Angelo Guimarães
Mongiovi**

**Num doce balanço: composições, identidade e
tópicas do Jazz Brasileiro**



**Angelo Guimarães
Mongiovi**

**Num doce balanço: composições, identidade e
tópicas do Jazz Brasileiro**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação do Doutor Jorge Castro Ribeiro, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e sob a coorientação do Doutor Acácio Piedade, Professor Associado do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina / Brasil (UDESC).

Apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Ministério da Educação e Cultural (MEC), Governo do Brasil.



Quando o homem busca por experiências, ele se torna o corpo.
Quando busca por conhecimento, ele se torna a mente.
Quando busca por Deus, ele se torna o Coração.
Quando busca a Verdade, ele se torna Nada.

Mooji

o júri

presidente

Prof^a. Doutora Anabela Botelho Veloso
professora catedrática da Universidade de Aveiro

Prof^a. Doutora Susana Bela Soares Sardo
professora associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Doutor António Augusto Martins da Rocha Oliveira Aguiar
professor adjunto da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto

Doutor Rubén Lopéz-Cano
professor associado da Escola Superior de Música da Catalunya

Doutor Luís Alberto Cordeiro de Figueiredo
investigador integrado do Instituto de Etnomusicologia, pólo DeCA - Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro (orientador)
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Ao professor Jorge Castro Ribeiro pela orientação deste trabalho, tanto pelas diretrizes acadêmicas, intelectuais e pedagógicas como pela simpatia, flexibilidade, cordialidade e amizade. À professora Susana Sardo por incentivar e formalizar a semente conceitual desta tese pela abertura e receptividade frente às minhas ideias de pesquisa e por suas excelentes aulas nas disciplinas do doutoramento. Ao professor Acácio Piedade pela coorientação e esclarecimentos sobre a teoria das tópicas. Ao professor Jorge Correia pelo acolhimento no curso. Aos músicos/colegas Filipe Monteiro, João Mortágua, Marcel Pascual Royo, Carl Minnemann, Daniel Dias e Fernando Rocha pelo envolvimento na gravação do álbum PORTO (2015). À toda minha família, pelo encorajamento e suporte emocional. Aos amigos envolvidos no *focus group*. À minha irmã Vita Mongiovi pelas dicas acadêmicas na elaboração desta tese. Ao meu filho Antonino, por fazer nascer em mim o Angelo pai e por me fazer experienciar cotidianamente o significado do amor incondicional. Ao Sri Mooji, Papaji, Ramana Maharshi, Eckhart Tolle, Osho, Jiddu Krishnamurti, Nisargadatta Maharaj, Ramesh Balsekar, Adyashanti e Alan Watts por me guiarem a descobrir que eu sou aquilo.

palavras-chave

estudos em jazz; jazz brasileiro; performance musical; análise musical; teoria das tópicas; música popular.

resumo

Desde as primeiras décadas do século XX que a classe artístico-musical brasileira mantém uma abertura de influências para os gêneros da música popular norte americana. A partir da década de 1960, no âmbito da Bossa-Nova, aconteceu uma forte relação de troca de influências entre os músicos desses países. Logo, o termo *Brazilian Jazz* surgiu para traduzir uma relação de hibridismo e “fricção de musicalidades” (Piedade 2003) entre o Jazz norte americano e a música instrumental popular brasileira. Neste contexto, o Samba apareceu como principal elemento representante da identidade musical do Brasil, evidenciado pelos álbuns dos artistas ligados a esta vertente, tanto os brasileiros quanto os norte americanos. Posteriormente outros gêneros musicais como o Baião e o Frevo começam a ganhar espaço nesta amálgama musical em discos como Coisas (1965, Forma), Quarteto Novo (1967, Odeon), Egberto Gismonti (1969, Elenco) e Hermeto (1970, Buddah), complementando assim as características necessárias para a consolidação do gênero musical conhecido como Jazz Brasileiro.

Este trabalho foi composto por quatro principais vetores de investigação. Na primeira parte, recorri principalmente a análise bibliográfica para ilustrar e avaliar o panorama histórico do universo estudado (Schuller 1986; Castro 1990; Calado 1990; Gioia 1998; Tinhorão 1998; Boffi 1999; Gridley 2000; Severiano 2008). Na segunda parte, busquei elucidar a linguagem do Jazz Brasileiro vista como um discurso retórico/musical, refletindo e utilizando a “teoria das tópicas” (Ratner 1980; Agawu 1991) direcionada para a análise da música brasileira (Piedade 2004, 2007, 2011, 2013). Na terceira parte exponho uma componente performativa, representada pela composição e produção do álbum de autorais Porto (2015), além de sua análise musical. Na quarta parte analisei (Bardin 2009) as tarefas ligadas ao trabalho de campo (entrevistas e um Grupo Focal) com o intuito de testemunhar pessoalmente e sistematizar as impressões de alguns dos atuantes desta comunidade artística.

De forma geral, pretendi cooperar com os estudos ligados ao Jazz no universo acadêmico, além de contribuir para a consolidação e sistematização das características musicais do Jazz Brasileiro.

keywords

jazz studies; brazilian jazz; musical performance; musical analysis; topic theorie; popular music.

abstract

Since the first decades of the twentieth century the Brazilian artistic-musical class has had an opening of influences to the genres of American popular music. From the 1960s, in Bossa-Nova, there was a strong relationship of exchange of influences among the musicians of these countries. Therefore, the term Brazilian Jazz emerged to translate a relationship of hybridism and "friction of musicalities" (Piedade 2003) between American jazz and popular Brazilian instrumental music. In this context, Samba appeared as the main element representing the musical identity of Brazil, evidenced by the albums of the artists linked to this aspect, both Brazilians and North Americans. Subsequently, other musical genres such as Baião and Frevo begin to gain space in this musical amalgam in albums like *Coisas* (1965, Form), *Quarteto Novo* (1967, Odeon), Egberto Gismonti (1969, Cast) and Hermeto (1970, Buddah), thus complementing the characteristics necessary for the consolidation of the musical genre known as Jazz Brasileiro.

This work was composed of four main research vectors. In the first part, I focused mainly on the bibliographical analysis to illustrate and evaluate the historical panorama of the studied universe (Schuller 1986; Castro 1990; Calado 1990; Gioia 1998; Tinhorão 1998; Boffi 1999; Gridley 2000; Severiano 2008). In the second part, I sought to elucidate the Jazz Brasileiro language as a rhetorical / musical discourse, reflecting and using the "topic theory" (Ratner 1980; Agawu 1991) aimed at the analysis of Brazilian music (Piedade 2004, 2007, 2011, 2013). In the third part I present a performative component, represented by the composition and production of the author album *Porto* (2015), in addition to his musical analysis. In the fourth part I analyzed (Bardin 2009) the tasks related to the field work (interviews and a focus group) with the intention of personally witnessing and systematizing the impressions of some of the actors of this artistic community.

In general, I wanted to cooperate with studies related to Jazz in the academic universe, besides contributing to the consolidation and structuring of the Jazz Brasileiro musical characteristics.

Sumário

Introdução	1
Um <i>insight</i> conceitual	3
Problemática	7
Sobre o estereótipo de música popular	9
Pistas para a definição de Jazz Brasileiro.....	11
Metodologias de pesquisa e comutação interdisciplinar	21
1. Contextualização histórica e análise bibliográfica	23
2. Exercício da análise musical	24
2.1. Uma ferramenta visual: <i>Color Harmony</i>	29
3. Etnografia e autoanálise	31
4. Entrevistas e o <i>Focus Group</i>	32
Parte I: Olhar sobre a conjuntura do Jazz na história da música instrumental popular brasileira	37
1. Sobre a música popular brasileira.....	39
2. Analogias entre expressões de música popular	50
3. Primeiras manifestações jazzísticas no Brasil	68
4. Música brasileira, Jazz e hibridismo	78
5. Considerações sobre a Bossa-Nova	89
6. O Jazz Brasileiro como gênero musical	101
Parte II: Análise e características do Jazz Brasileiro.....	123
Análise dos temas selecionados	125
1. A Rã – João Donato.....	129
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de A Rã.....	132
2. Arrasta-pé Alagoano – Hermeto Pascoal.....	136
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de Arrasta-pé Alagoano	140
3. Frevo – Egberto Gismonti	141
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de Frevo	145
4. Pro Zeca – Victor Assis Brasil.....	147
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de Pro Zeca	152
5. Casa Forte – Black Rio.....	153
6. O Ovo – Quarteto Novo.....	157

7. O Morro Não Tem Vez – Tom Jobim	160
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de O Morro Não Tem Vez	163
Parte III: Dom Angelo – Porto	165
Angelo X Dom Angelo: concepção e produção do álbum <i>Porto</i>	167
Análise das composições do álbum <i>Porto</i>.....	177
Faixa 1, O Porto	178
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de O Porto.....	182
Faixa 2, Sassá.....	183
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de Sassá	186
Faixa 3, Baião D’Aveiro	188
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de Baião D’Aveiro.....	191
Faixa 4, Stillness	193
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de Stillness	195
Faixa 5, Vizela.....	196
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de Vizela.....	199
Faixa 6, Flor e Vida.....	199
Análise harmônica das anotações de Flor e Vida.....	202
Faixa 7, Awareness	202
Análise harmônica da <i>lead sheet</i> de Awareness.....	205
Parte IV: Análise das entrevistas e do <i>Focus Group</i>	207
Análise das entrevistas.....	209
1. O que você entende quando ouve a expressão “Jazz Brasileiro”? Por que?	210
2. Quais os principais músicos que lhe vem em mente? Por que?.....	213
3. Existiria algum ou alguns elementos musicais típicos do Brasil na maneira de interpretar e/ou compor o Jazz Brasileiro?	215
4. E na improvisação? Existe um modo de improvisar brasileiro? Quais as características?	216
5. Na sua opinião, qual a relação entre os gêneros musicais, Jazz e Bossa-Nova?	218
Análise do <i>Focus Group</i>	221
1. O que você entende quando ouve a expressão “Jazz Brasileiro”? Por que?	222
2. Quais os principais músicos que lhe vem em mente? Por que?	224
3. Audição/apreciação do tema “Arrasta-pé Alagoano”	224

4. Audição/apreciação do tema “A Rã”	225
5. Audição/apreciação do tema “Frevo”	226
6. Audição/apreciação do tema “Casa Forte”	227
7. Audição/apreciação do tema “Baião D’Aveiro”	227
Conclusões	229
Referências Bibliográficas	239
Discografia consultada	251
Entrevistas	253
Sites da web e vídeos	253
Apêndice	255
Sobre o material das entrevistas	257
Transcrição da entrevista com Hermeto Pascoal (06/05/2016), via Skype	257
Entrevista com Egberto Gismonti (06/09/2016), via e-mail.....	262
Tabelas da análise de conteúdo das entrevistas.....	265

Índice de figuras

Figura 1: Da coleção <i>História da Música Popular Brasileira</i> . Fonte: Editora Abril.	14
Figura 2: Capa do álbum <i>Jazz Samba</i> (1962, Verve). Fonte: allmusic.com.	20
Figura 3: Lundu do século XIX no Brasil em gravura do pintor alemão Rugendas. Fonte: Nicolay (2012).	42
Figura 4: Escravos dançando ao som do banjo, início do séc. XIX, EUA. Autor anônimo. Fonte: http://www.history.org/history/teaching/enewsletter/volume3/images/OldPlantLg.jpg	55
Figura 5: Tocador de lundu e modinhas, início do séc. XIX, Brasil. Pintura de Hyppolyte Taunay.	55
Figura 6: Grupo de Barbeiros, início séc. XIX. Fonte: Parés (2014).	59
Figura 7: Teatro Revista no Brasil. Fonte: http://teatrobr.blogspot.com.br/	63
Figura 8: Cena de um <i>vaudeville</i> dos EUA em 1984. Fonte: http://www.vintagepri.com.br/ ..	63
Figura 9: Grupo Caxangá, formado em 1913. Fonte: http://www.joaopernambuco.com/	64
Figura 10: King Oliver's Creole Jazz Band. Fonte: http://en.muzeo.com/	65
Figura 11: Grupo Os Oito Batutas de Pixinguinha. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles. ...	66
Figura 12: Jazz-Band Campinense em 1926, dirigida pelo pianista e compositor Capiba. Fonte (Mello 2007, 89).	71
Figura 13: Divulgação da orquestra de Romeu Silva em Bueno Aires na década de 1930. Fonte: Mello (2007, 81)	74
Figura 14: Capa do álbum <i>Jazz After Midnight</i> (1956) do trio de Dick Farney. Fonte: Castro (1990)	83
Figura 15: João Donato. Fonte: http://radios.ebc.com.br/	86
Figura 16: Capa da coletânea "Bossa Jazz Vol. 1" com vários artistas brasileiros. Fonte: https://soundsoftheuniverse.com/	88
Figura 17: João Gilberto. Fonte: Chediak (1990, 19).	91
Figura 18: Tom Jobim. Fonte: Cabral (1997).	95
Figura 19: Nota no jornal O Estado de São Paulo de 25/11/1962	98
Figura 20: Capa do álbum <i>The Composer of Desafinado, Plays</i> (1963, Verve). Fonte: http://www.jobim.org/	99
Figura 21: Capa do álbum <i>Chega de Saudade</i> de João Gilberto. Fonte: Castro (1990).	100

Figura 22: Troca de influências entre os subgêneros do Jazz e da música brasileira nas décadas de 1950 e 1960.....	103
Figura 23: Capa do álbum <i>Getz/Gilberto</i> (1964, Verve). Fonte: http://www.jazzhistoryonline.com	106
Figura 24: Capa do álbum <i>Quiet Nights</i> (1964, Columbia) de Miles Davis. Fonte: http://www.milesdavis.com/	107
Figura 25: Capa do álbum <i>Tropicália ou Panis et Circensis</i> (1968, Philips).....	109
Figura 26: Capa do álbum <i>Quarteto Novo</i> (1967). Fonte: http://www.hermetopascoa.com.br/	111
Figura 27: Capa do álbum <i>Coisas</i> (1965, Forma) de Moacir Santos. Fonte: http://www.allmusic.com/	112
Figura 28: Capa do álbum <i>Dança das Cabeças</i> (1976) de Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos. Fonte: https://ecmreviews.com/2010/12/05/danca-das-cabecas/	113
Figura 29: Cartaz do 1º Festival Internacional de Jazz de São Paulo/Montreux de 1978.....	116
Figura 30: Foto do projeto <i>Do Frevo ao Jazz</i> 2015 Recife/Parque Dona Lindu. Fonte: divulgação	120
Figura 31: Figuras rítmicas elementares da parte percussiva de um grupo de Samba. Fonte: Arana (2006, 8).....	125
Figura 32: Figuras rítmicas elementares da parte percussiva de um grupo de Baião. Fonte: Arana (2006, 79).....	126
Figura 33: Análise harmônica funcional do tema "A Rã" por Chediak (1986a).....	132
Figura 34: Exemplo da batida grave da zabumba. Fonte: Séve em Linhares (2007, 10).	149
Figura 35: Anotações prévias de Dom Angelo dos arranjos dos temas e algumas modificações. Foto do autor.....	173
Figura 36: Registro da primeira sessão de gravação de <i>Porto</i> . Foto por Catarina Thomaz.	174
Figura 37: Registro de Dom Angelo com a guitarra no segundo dia de gravação. Foto por Catarina Thomaz.....	175
Figura 38: Capa e contracapa do álbum <i>Porto</i> (2015). Fotos de Biga Pessoa. Design de Lucas Emanuel.	176
Figura 39: Figuras rítmicas principais do Baião. Fonte: Barreto (2012, 178).....	192
Figura 40: Anotações do tema "Flor e Vida". Foto do autor.....	201
Figura 41: <i>Mainpage</i> do site do evento acadêmico sobre improvisação brasileira.	218

Figura 42: Grupo Focal: Thiago, André, Wallace, Márcio, Bruno, Angelo e Rostan. Foto Vita Mongiovi.	225
Figura 43: Sessão de gravação do tema <i>Baião D'Aveiro</i> . Dom Angelo (guitarra) e Filipe Monteiro (bateria). Foto: Catarina Thomaz.	228
Figura 44: Figura rítmica que representa a síncopa no Jazz.	235
Figura 45: Figura rítmica que representa a síncopa na música brasileira.	235
Figura 46: Cartaz da 8ª edição do festival Choro Jazz de 2016.	238
Figura 47: Cartaz do festival Santa Teresa Jazz & Bossa de 2015.	238
Figura 48: Cartaz do festival Fest Bossa & Jazz de 2015.	238

Índice de tabelas

Tabela 1: Expressões musicais precursoras da música popular do Brasil e dos EUA.	52
Tabela 2: Cronologia do surgimento dos gêneros de música popular do Brasil e dos EUA....	54
Tabela 3: Esclarecimento sobre a classificação de gêneros musicais "aparentemente" similares.	87
Tabela 4: Lista dos temas analisados neste trabalho.....	128
Tabela 5: Análise harmônica de "A Rã" em <i>Color Harmony</i>	132
Tabela 6: Análise harmônica de "Arrasta-pé Alagoano" em <i>Color Harmony</i>	140
Tabela 7: Parte "A" da análise harmônica de "Frevo" em <i>Color Harmony</i>	145
Tabela 8: Parte "B" da análise harmônica de "Frevo" em <i>Color Harmony</i>	145
Tabela 9: Análise harmônica de "Pro Zeca" em <i>Color Harmony</i>	152
Tabela 10: Análise harmônica de "O Morro Não Tem Vez" em <i>Color Harmony</i>	163
Tabela 11: Análise harmônica de "O Porto" em <i>Color Harmony</i>	182
Tabela 12: Análise harmônica de "Sassá" em <i>Color Harmony</i>	186
Tabela 13: Análise harmônica de "Baião D'Aveiro" em <i>Color Harmony</i>	191
Tabela 14: Análise harmônica de "Stillness" em <i>Color Harmony</i>	195
Tabela 15: Análise harmônica de "Vizela" em <i>Color Harmony</i>	199
Tabela 16: Análise harmônica de "Flor e Vida" em <i>Color Harmony</i>	202
Tabela 17: Análise harmônica de "Awareness" em <i>Color Harmony</i>	205
Tabela 18: Nome dos entrevistados e datas das entrevistas.	210
Tabela 19: Músicos do Jazz Brasileiro citados pelos entrevistados.	214

Índice de partituras

Partitura 1: <i>Lead Sheet</i> do tema "A Rã". Fonte: Chediak (1990, 35)	130
Partitura 2: Trecho dos compassos finais do tema <i>Influência do Jazz</i> . Fonte: Chediak (1990)..	133
Partitura 3: Trecho da partitura de <i>Satin Doll</i> de Duke Ellington.....	134
Partitura 4: Trecho da partitura de <i>Blues for Alice</i> de Charlie Parker.....	134
Partitura 5: Tópica nordestina em Si bemol lídio com 7.	137
Partitura 6: <i>Lead Sheet</i> do tema Arrasta-pé Alagoano. Fonte: http://www.hermetopascoal.com.br/partituras.asp	138
Partitura 7: Trecho da <i>lead sheet</i> de "So What". Fonte: Real Book of Jazz Vol. I (2004).....	139
Partitura 8: Trecho da partitura de "Milestones". Fonte: Real Book of Jazz Vol. III.	139
Partitura 9: Páginas 1, 2 e 3 da partitura de Frevo. Fonte: Brazilian Jazz Real Book.....	144
Partitura 10: Transcrição da introdução de "Pro Zeca" em Linhares (2007).	148
Partitura 11: Introdução do baixo elétrico presente na mesma transcrição em Linhares (2007).	148
Partitura 12: Transcrição do <i>lead sheet</i> de "Pro Zeca". Fonte: Rafael Santos <i>apud</i> Linhares (2007, 58).....	151
Partitura 13: Páginas 1 e 2 do <i>lead sheet</i> de "Casa Forte" de Edu Lobo. Fonte: <i>The New Realbook of Jazz Vol. 2</i>	155
Partitura 14: <i>Lead sheet</i> do tema "O Ovo". Fonte: Tiné (2008).	158
Partitura 15: Indicação dos ataques percussivos na <i>lead sheet</i> de "O Ovo".	158
Partitura 16: Trecho da <i>lead sheet</i> de <i>Favela</i> de Tom Jobim. Fonte: The New Real Book Vol. I (1988)	161
Partitura 17: <i>Lead sheet</i> de "O Morro Não Tem Vez" de Jobim. Fonte: Chediak (1994, 89). .	162
Partitura 18: <i>Lead sheet</i> do tema "O Porto".	179
Partitura 19: Exemplo do acompanhamento harmônico da Bossa-Nova na guitarra. Fonte: Arana (2006).	181
Partitura 20: Excerto da partitura de "Garota de Ipanema". Fonte: Chedial (1994, 62).....	182
Partitura 21: Excerto da <i>lead sheet</i> de "Chovendo na Roseira". Fonte: Chediak (1994, 34)	184
Partitura 22: <i>Lead sheet</i> do tema "O Barquinho". Fonte: Chediak (1994, 145).....	185
Partitura 23: Excerto do Estudo nº1 para violão de Villa-Lobos. Fonte: http://www.violaobrasileiro.com.br/	186
Partitura 24: <i>Lead sheet</i> do tema "Sassá"	187

Partitura 25: <i>Lead sheet</i> do tema "Baião D'Aveiro".....	190
Partitura 26: Trecho do standard ' <i>Round Midnight</i> '. Fonte: Real Book of Jazz Vol. I (2004, 364).	192
Partitura 27: <i>Lead sheet</i> do tema "Stillness".....	195
Partitura 28: <i>Lead sheet</i> do tema "Vizela".	197
Partitura 29: <i>Lead sheet</i> do tema "Awareness".	203

Introdução

Um *insight* conceitual

Minha primeira reflexão sobre o presente trabalho surgiu ainda no decorrer do curso de mestrado em música (performance em Jazz entre 2011 e 2013) pela Universidade de Aveiro¹ (Portugal). Meus colegas de sala, principalmente os da disciplina de “Música de Conjunto e Combo” me classificavam como um instrumentista e compositor de Jazz Brasileiro². Curiosamente, eu considerava minhas atividades artísticas como um músico e compositor de Jazz, sem outra classificação. Apesar da pretensão em concentrar minha arte em uma linguagem estilística baseada num Jazz “incólume”, ou seja, isento de influências externas à linguagem do Jazz mais ortodoxo (se isto é possível), verifiquei que, sistematicamente, meus receptores (músicos) em Portugal consideravam que meu estilo performático estava ligado as características do Jazz Brasileiro. Talvez esta consideração derivasse de uma intersubjetividade que alguns aceitáveis patrimônios culturais herdados da música popular do meu país - a exemplo da presença dos ingredientes musicais provenientes do Samba, da Bossa-Nova, do Frevo e do Baião - se revelavam espontaneamente em minhas performances musicais. Sendo, para mim, uma questão nova e intrigante, foi dela que saiu o problema central desta tese: o que seria o Jazz Brasileiro? Que componentes e características musicais, sociais e culturais o englobam?

Após um trabalho de levantamento bibliográfico e verificação do estado da arte, entendi que esta pesquisa deveria (e poderia) ser constituída a partir de quatro vetores principais (explicados abaixo), que obedeceriam a diferentes saberes acadêmicos no ramo da música a partir de abordagens que combinam procedimentos da história da música, da etnomusicologia, dos estudos em jazz (*jazz studies*), dos estudos em performance, da semiologia da música e da sociologia da música, entre outros campos menos bem definidos), de forma a estabelecer um intercâmbio de práticas de pesquisa as quais se complementam umas às outras. Visando uma compreensão mais holística do objeto de estudo, entendi que esta comutação interdisciplinar geraria as ferramentas necessárias para expor os meus argumentos e os resultados desta investigação de maneira mais consolidada (Tagg 1982, 1987; Middleton 1990).

Baseado nesta perspectiva ideológica, o primeiro destes vetores tratou da análise bibliográfica, ou seja, da exploração dos fatos históricos de forma cronológica, mas também da

¹ Apesar de pesquisado e publicado por uma universidade portuguesa, este trabalho segue os padrões de escrita do português do Brasil.

² Atributo obviamente diferente de “músico brasileiro de jazz”, onde a classificação refere-se à nacionalidade ou pátria e não às associações referentes ao gênero musical e suas particularidades que foram estudadas nesta pesquisa.

crítica e da reflexão, abordando o campo da música instrumental popular do Brasil. Além do intuito de situar o leitor no tempo e espaço destas manifestações culturais, o propósito foi de evidenciar os setores (músicos, artistas e compositores) que dialogaram ou se apropriaram da linguagem do Jazz no desenvolvimento de suas obras musicais.

No segundo destes vetores recorri ao exercício da análise musical, elegendo a *teoria das tópicas* como suporte acadêmico para fundamentar os resultados. Concebida por Ratner (1980) e desenvolvida por Allanbrook (1983), Agawu (1991), Sisman (1993) e Hatten (2004), esta teoria baseia-se na concepção aristotélica de retórica, em que o conceito histórico-hermenêutico fundamenta-se principalmente em critérios subjetivos que buscam compreender fórmulas identificáveis (padrões) para causarem efeito na audiência. Segundo Agawu (1991, 34) “*Topics, then, are points of departure, but never ‘total identities’. In the fictional context of a work’s ‘total identity’, even their most explicit presentation remains on the allusive level.*”. Seu processo de reconhecimento é semiótico e a base dessa compreensão e comunicabilidade é de natureza simbólico-cultural. A partir da análise de fragmentos de peças musicais (no caso dos autores acima, esses fragmentos estão em partitura), esta teoria reconhece que padrões rítmicos, harmônicos e melódicos podem revelar as “impressões digitais” de um dado gênero musical.

Aplicada à música brasileira, à música popular e ao Jazz Brasileiro pelo professor Acácio Piedade (1997, 2003, 2005a, 2005b, 2007, 2011, 2012, 2013) e Bastos e Piedade (2005, 2006) em periódicos (artigos em revistas e comunicações em congressos), a “teoria das tópicas” recebeu uma nova interpretação, considerando outras vertentes como a análise de registros fonográficos (áudios), transcrições e escritas musicais mais rudimentares como as usadas em música popular (*lead sheet*³). Os timbres também são perfeitamente empregados como retoricidade, em geral como parte de uma estrutura melódico-harmônico-rítmica, mas às vezes tão ou mais saliente que estas.

A teoria das tópicas pressupõe a visão da música como discurso, no qual se manifestam figuras da retórica musical. Na retórica tradicional, figura é todo o fragmento de enunciado cuja ‘configuração aparente não está conforme à sua função real’, resultando em uma transformação ou transgressão ‘codificada do próprio código’(Piedade 2013,7).

Também foram empregadas as técnicas de análise harmônica funcional tal como propostas por Guest (2006a, 2006b), Adolfo (1989) e Chediak (1986a, 1986b), perante as *lead*

³ Forma de notação musical, frequentemente utilizada em música popular, onde são especificados os elementos essenciais para a sua representação: a melodia (num pentagrama em clave de sol), a harmonia (no sistema de cifras) e a letra (quando houver, escrita abaixo do pentagrama, obedecendo sua relação métrica-silábica com a melodia).

sheet e principalmente a análise baseada na audição dos fonogramas buscando contextualizar o caráter simbólico das performances, o que Cook (2014) chamou “*beyond the score*”. Esta prática também é bastante utilizada na musicologia atual. Segundo os representantes do projeto CHARM⁴:

The traditional musicological approach is to see music as a written text reproduced in performance. But much music does not exist in the form of a written text, circulating purely in the form of recordings. And even when music does exist as a written text, performers play an essential role in creating the experience that, for most people, is the music⁵.

Para complementar esta secção, desenvolvi uma ferramenta de análise com o intuito de privilegiar a percepção e o entendimento visual dos campos harmônicos (funções dos acordes), e consequentemente das suas possibilidades como base para a improvisação (escalas aplicadas, arpejos, substituições e características sonoras). Apliquei o uso das **cores** como preenchimento dos quadros de uma tabela, almejando compartilhar percepções subjetivas ao evidenciar, simbólica, mas sistematicamente, o grupo de notas de função tonal pertencentes as harmonias dos temas aqui expostos. Explicações detalhadas sobre esta ferramenta encontram-se mais a frente neste trabalho.

O terceiro vetor permeia o exercício da performance musical, representado pela produção do álbum *Porto* (2015). O disco é todo constituído por composições de minha autoria, sob a identidade que assumo nas artes: Dom Angelo. Desde as minhas primeiras atividades como músico profissional que me vejo inserido no universo da música popular. Nascido e radicado na cidade do Recife, capital de Pernambuco no nordeste do Brasil, experienciei uma forte ligação com a cultura popular desse estado. Conhecido como a terra do Frevo e do Baião, no estado de Pernambuco também se cultiva uma forte prática de manifestações folclóricas como o Maracatu, a Ciranda, o Caboclinho, o Cavalo Marinho, o Coco de Roda, o Forró e o Xaxado. No período de Carnaval, o estado culmina numa explosão multifacetada de festas e tradições populares, revelando o maior bloco de rua do mundo segundo o Guinness Book⁶, o Galo da Madrugada.

⁴ Research Centre for the History and Analysis of Record Music, projeto dirigido pelo professor e pesquisador Nicholas Cook.

⁵ Disponível em <<http://www.charm.rhul.ac.uk/about/about.html>>, acesso em 25/07/2016.

⁶ Disponível em <<http://www.galodamadrugada.org.br/index.php/o-galo/recordes>> acesso em 15/02/2017

Após anos de vivência nesta comunidade, acredito que foi de forma espontânea e inconsciente que incorporei elementos musicais deste contexto cultural. Nas artes, participei do grupo Mula Manca & a Fabulosa Figura que apresentava composições autorais no ramo da MPB/Rock, com dois CDs lançados, *O Circo da Solidão* (2004) e *Amor & Pastel* (2007). Posteriormente, fui fundador e violonista da Banda Seu Chico que interpreta músicas de Chico Buarque de Hollanda. Neste grupo tive a oportunidade de participar de pouco mais de duas centenas de concertos em várias capitais do país como Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Maceió e Natal. O grupo lançou o DVD *Tem Mais Samba* (2010), gravado na tradicional casa de espetáculos Estrela da Lapa (Rio de Janeiro). Este material tem parceria com o Canal Brasil de televisão e exhibe a participação do próprio Chico Buarque no making-of.

Em meados de 2009 decidi-me adentrar no universo do Jazz e da música instrumental liderando o grupo Dom Angelo Jazz Combo. O grupo lançou o CD *Dom Angelo Jazz Combo* (2010) e participou dos principais festivais e concertos de Jazz e Blues de Pernambuco. Na minha estadia em Portugal (entre os anos de 2011 e 2017) mantive atividades performáticas na área do Jazz, liderando um trio (guitarra, contrabaixo, bateria) na cidade do Porto. Nas disciplinas de Recital I e II do doutoramento em música da Universidade de Aveiro, apresentei releituras de temas do Jazz e da Bossa-Nova com um quarteto formado por guitarra, vibrafone, bateria e contrabaixo. O CD *Porto* (2015), além de componente performativa nesta tese, também corresponde a minha mais nova publicação fonográfica como guitarrista e compositor.

O quarto vetor desta tese corresponde ao trabalho de pesquisa de campo, realizado entre os meses de janeiro e junho de 2016 no Brasil. Foram utilizados dois métodos de investigação na recolha de dados: a realização de entrevistas e a elaboração de um *Focus Group*. As devidas análises de conteúdo amparadas principalmente pelos conceitos de Bardin (2009) me auxiliaram a identificar os significados contidos nos discursos dos participantes sobre a realidade do Jazz Brasileiro, tanto do ponto de vista individual como sob perspectiva coletiva.

Pretendi com esta tese contribuir para o mapeamento idiomático do Jazz Brasileiro em razão das perceptíveis necessidades de investigação acerca deste estilo musical, tanto dos seus aspectos performáticos quanto teóricos. Também pretendi reforçar o uso da performance musical e da composição jazzística como material académico ligados à área das artes. Desfrutei da abertura que a Universidade de Aveiro vem dando aos seus pesquisadores ao acompanhar as tendências curriculares das principais universidades do mundo e ainda a acessibilidade às novas teorias da análise musical, do *jazz studies* e do *artistic research*.

Problemática

Sobre o estereótipo de música popular

De uma forma genérica, é inegável que o Jazz Brasileiro, ou música instrumental popular brasileira, ou como expressada pelos músicos nativos: música instrumental (Piedade 2005b), esteja enquadrada na concepção de música popular. Logo, vejo que um pequeno adendo se faz necessário sobre este conceito amplo, porém, estigmatizado.

Um dos pontos de discussão explorados no âmbito da musicologia, da etnomusicologia e da sociologia da música, desde as primeiras décadas do século XX e, posteriormente, “esgotado” pelos pesquisadores e críticos de música engloba a pergunta: o que é *música popular*? Desde Theodor Adorno (1941) que este conceito é explorado de forma minuciosa, mas, por conseguinte, questionado e modificado por diversos outros autores ao longo dos anos (Canclini 1987; Frith 1986; Larkin 1989; Middleton 1990; Menezes Bastos 1995; Shepherd et al. 2003). Adorno, importante sociólogo, filósofo e musicólogo, associado à chamada “Escola de Frankfurt”, inseriu o Jazz na categoria de música popular, examinando os conceitos de *hit* e *estandardização*. Porém ele não poderia prever que o desenvolvimento deste gênero musical iria se alastrar globalmente, se modificar e se reinventar ao ponto de se tornar tão complexo quanto as mais experimentais correntes da música erudita (por ele chamada *música séria*) do século XX. Contudo uma questão prévia precisa ser ponderada, pois o conceito de *volksmusik* (em alemão) utilizado por Adorno, tendo em conta múltiplos contextos sociais, culturais e políticos, diferencia-se sutilmente do conceito de *popular music*⁷ anglo-saxão ou da *musique populaire* na França. Ou de *música popular* no Brasil e em Portugal (onde muitas vezes é chamada de *música ligeira*), podendo corresponder a diferentes tipos de música. De certo que sob um entendimento mais genérico e contemporâneo (ainda que numa concepção eurocêntrica), este conceito encontra-se discutido na busca de uma definição.

(...) associa-se a processos de produção massificada e de transformação da música numa mercadoria, produzida e comercializada pelas indústrias culturais, concretamente pela indústria da música. A sua emergência pode ser enquadrada no contexto da modernidade tardia, marcado por processos de industrialização, pela formação de uma nova estrutura de classes sociais e pelo advento dos meios de comunicação de massas (Castelo-Branco e Cidra 2010, 876).

⁷ Segundo Castelo-Branco e Cidra (2010, 875) “O termo <*popular music*> na língua inglesa, cujo significado abrangente se encontra hoje internacionalmente difundido, é utilizado nos discursos corrente e académico.

Adorno parece entender que alguns elementos musicais são mais intrigantes no Jazz que na música erudita ao afirmar que “(...) a diferença entre as esferas não pode ser adequadamente expressa em termos de complexidade e simplicidade. Todas as obras do primeiro classicismo vienense são, sem exceção, ritmicamente mais simples do que arranjos rotineiros de jazz” (Adorno 1986, 119). Ainda assim Adorno mantém o Jazz na categoria de *música ligeira*. Sobre o autor, Vargas (2002, 117) afirma que “O que lhe faltou, tanto no jazz como na música popular em geral, foi capacidade para analisar a ambivalência que pode igualmente atravessar estas músicas”. O material analisado por Adorno pertencia a chamada *Jazz Age* (Fitzgerald 1922) e a *Swing Era* (Schuller 1989; Gridley 2000), momentos onde o Jazz, portanto a música negra americana, dominara a cultura popular e o modo de entretenimento social nos EUA. Era de interesse da indústria do entretenimento, dos músicos, compositores, arranjadores e empresários que o Jazz se tornasse acessível às “massas”. Ainda assim, Gridley, Maxham e Hoff (1989, 529) afirmam:

However, if we use a strict definition of jazz, then we find that the music never has achieved widespread popularity in that many of the critically acknowledged greats in jazz rarely sold many records or packed many nightclubs and theaters.

Tanto o Jazz quanto o Jazz Brasileiro utilizam elementos oriundos da música folclórica e da música popular de seus países de origem, mas nos dias atuais algumas de suas linhas de interpretação (Gridley 2000; Piedade 2003) não se enquadram somente na música popular. Segundo Canclini (1987, 1) “*Lo popular no corresponde con precisión a un referente empírico, a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables en la realidad. Es una construcción ideológica, cuya consistencia teórica está aún por alcanzarse. Es más un campo de trabajo que un objeto de estudio científicamente delimitado*”. A parcela da sociedade consumidora e participante do Jazz, ou seja, de uma *Jazz Community*⁸, ainda é consideravelmente restringida. Fato que vai de encontro com o conceito de *Popular Music* proposto por Middleton e Manuel:

A common approach to defining popular music is to link popularity with scale of activity. Usually this is measured in terms of consumption, for example by counting

⁸ Berliner (1994, 37) aponta que, além dos músicos, pertencem a *Jazz Community* “*Record shops, music stores, musicians’ union halls, social clubs for the promotion of jazz, musicians’ homes, booking agencies, practice studios, recording studios, and night clubs all provide places where musicians interrelate with one another and, to some extent, with fans. Amateur discographers and other devotees with extensive holdings of recordings, books, magazines, newsletters, films, and, more recently, video documentaries about jazz, act often as informal archivists for all or part of the community*”.

sales of sheet music or recordings. While it seems reasonable to expect music thought of as ‘popular music’ to have a large audience, there are well-known methodological difficulties standing in the way of credible measurement, and – perhaps more seriously – this approach cannot take account of qualitative as against quantitative factors (Middleton e Manuel 1980, 103)

Assim, com pouco espaço na rádio, na televisão, nos festivais, nas salas de concerto e na comercialização de seus produtos representantes, logo detentores de apenas uma pequena parcela da indústria cultural e totalmente ausentes da cultura de massa, o “lugar comum” do Jazz acaba por ser parcialmente dividido com o da *música clássica* (ou música tradicional erudita europeia), podendo, na minha opinião, o Jazz e todas as suas ramificações assumirem o “status” de *música erudita*, ou, como colocado por Adorno (1941): - *música séria*.

Pistas para a definição de Jazz Brasileiro

Não é pretensão deste trabalho questionar ou discutir o conceito “Jazz” abstratamente. O que intento é dialogar com uma realidade musical sedimentada e registrada sob a designação de “Jazz Brasileiro”. Como observado na pesquisa de campo (entrevistas e o *focus group*), existe alguma relutância por parte dos músicos na utilização do termo “Jazz” vinculado a música brasileira. Por outro lado, alguns críticos do Jazz (Borneman 1946; Harris 1956; Blesh 1958) eram tão ortodoxos que não só não aceitavam as suas ramificações para além das fronteiras políticas dos EUA, como o *Brazilian Jazz* ou *Afro-Cuban Jazz*, mas nem sequer as próprias linhagens do gênero em seu país de origem como o *bebop*, o *cool* e o *free*.

Caem, os críticos, por isso, muito facilmente numa dogmática: <Isto é jazz, aquilo não é jazz> passa a ser a questão principal. Estabelecem um conjunto de regras que definiriam a essência do jazz, e de cada vez que um músico ou uma corrente rompe com essas regras – o que obviamente acontece muitas vezes, porque a música está viva – esse músico é excluído, passa a ser qualificado de <herético> ou de <traidor> tal como na religião ou na política (Vargas 2002, 182).

Contudo, um fato comum aceito pelos pesquisadores do gênero (Borneman 1946; Jones 1967; Schuller 1986) é que o Jazz herdou diretamente diversas formas ou estruturas da música

⁹ Esta questão será melhor justificada mais a frente neste mesmo capítulo.

africana. Por outro lado, segundo Almeida (1958), Andrade (1972), Kiefer (1976) e Tinhorão (1974, 1998), a música popular do Brasil também é proveniente, em sua grande parte, dos elementos africanos. Partindo desta perspectiva entendo que foi por um caminho bastante espontâneo que os músicos brasileiros se apropriaram da organização formal “exposição-improviso-reexposição” do Jazz e que os músicos americanos, na verdade, se apropriaram de elementos das músicas dos escravos africanos e seus descendentes, ponto de interseção entre as culturas desses dois países. Assim, as estruturas performativas chamadas “pergunta e resposta” e as repetições dos refrãos¹⁰ estão presentes tanto no Jazz como na música popular brasileira, do Baião, do Choro, da Embolada, até os coros das rodas de Samba.

African formal elements that interest us most in relationship to jazz are: (1) the so-called call-and-response pattern, (2) the repeated refrain concept, and (3) the chorus format of most recreational and cult dances. All three elements not only made the transition to early jazz but survive to this day in various extensions (Schuller 1986, 27).

Portanto, esses elementos sincrônicos entre o Jazz e a música popular brasileira são correspondentes desde suas bases musicais primárias ligadas as heranças da música africana, inclusive em forma de pulsação, ou seja, na forma de sentir o ritmo da música em colcheias, enquanto que o princípio mais comum na tradição musical erudita europeia é de o músico pensar/sentir a pulsação do ritmo em semínimas.

It is certainly clear by now that one of Charlie Parker's most enduring innovations was precisely this splitting of the four beats in a bar into eight... the fact that one of the simplest examples of the Negro's inherent love for polyrhythmic organization is the custom of clapping to the weak beats of a bar (Schuller 1986, 25).

Com elementos musicais análogos oriundos das raízes africanas e ainda dos componentes harmônicos, melódicos e sistemáticos provenientes da cultura europeia representados pelas danças e outros gêneros musicais como as Polcas, as Mazurcas e os Schottisches, é seguro afirmar que se considerarmos uma manifestação musical como uma espécie de “discurso”, em outras palavras, de uma forma de comunicação hipotética onde seus significados sejam reconhecidos como uma realidade entre seus atuantes e seus receptores (Berliner 1994; Monson 1997), estou propondo de certa forma que os fundamentos que formam

¹⁰ No caso do Jazz e do Jazz Brasileiro, a repetição do *chorus* do tema para a improvisação.

a base¹¹ desses ingredientes dialéticos sejam correspondentes e similares entre o Jazz e a música popular brasileira. Principalmente entre os gêneros correlacionados na tabela da página 51 (mostrada mais adiante neste trabalho).

Em termos mercadológicos, desde a década de 1960 que o termo *Brazilian Jazz* é utilizado nos EUA. Porém, sob a visão do mercado fonográfico, estes englobam de forma genérica, neste rótulo, vários estilos de música “popular” instrumental e cantada do Brasil, abrangendo desde o Chorinho, a Bossa-Nova, o Frevo e trabalhos nacionais mais ligados à designada categoria de *World-Music*¹².

Ainda mais longe, o próprio *Brazilian Jazz* está enquadrado numa categoria mais ampla e imprecisa conhecida como *Latin Jazz*¹³ (Kernfeld 1994; Roberts 1999).

Na minha experiência empírica enquanto músico, verifico no discurso cotidiano dos músicos do Brasil que o Jazz Brasileiro, apesar de não se tratar de um discernimento óbvio, é reconhecível sob a perspectiva auditiva, embora a sua definição seja complexa e crítica. Neste sentido, cinco terminologias são bastante confundidas e embaralhadas neste dilema dos estilos e dos seus rótulos musicais. São elas:

Brazilian Jazz	Jazz Samba	Samba-Jazz	Bossa-Nova	Jazz Brasileiro
----------------	------------	------------	------------	-----------------

Interessa aqui clarear estas terminologias, pré-considerando que a Bossa-Nova tem o seu conceito mais consensualmente definido e, sendo o Jazz Brasileiro, nosso objeto de investigação. Uma asserção consensual parece ser que o Samba-Jazz foi a linha musical que interpretava sambas-canções, temas autorais e alguns standards jazzísticos entre a metade da década de 1940 e 1950 com artistas como Johnny Alf, Dick Farney e Luiz Bonfá (Castro 1990; Saraiva 2007; Gomes 2010). Como afirma Saraiva (2007, 76) “Em contraste, o *sambajazz* é

¹¹ Por exemplo, na língua (idiomas), o latim é a base que originou o que os linguistas designam por “línguas românicas” como o português, o italiano, o francês, o espanhol, dentre outros. Assim como o germânico originou o inglês, o alemão, o sueco, dentre outras.

¹² Guilbault *in* Post (2006) também aponta a ambiguidade e a pluralidade deste termo classificativo conhecido como *World Music*.

¹³ Para exemplificar como esta confusão de nomenclaturas ainda é atual, a pianista brasileira Eliane Elias ganhou um prêmio Grammy® com o seu novo álbum *Made in Brazil* (2015, Concord) na categoria *Best Latin Jazz Album*, mas com um trabalho exclusivamente de Bossa-Nova.

acusado de não ter resolvido um certo *hibridismo*, uma vez que o ritmo do samba teria se mantido inalterado, ao contrário da bossa nova, que teria feito surgir algo diferente”.

Por outro lado, entendo que *Jazz-Samba* foi a corrente musical praticada nos EUA onde músicos norte americanos de Jazz (juntamente com alguns brasileiros) interpretavam principalmente temas da Bossa-Nova e algumas canções do repertório popular do Brasil com ênfase nos conceitos performáticos e timbres jazzísticos (Yurochko 1993).

Expressão musical que cruza o *cool* com o repertório e o ritmo da bossa-nova brasileira. Lançou o jazz-samba nos Estados Unidos o homônimo álbum, *Jazz Samba* (1962), do saxofonista Stan Getz (1924-1991) em colaboração com o guitarrista Charlie Byrd. Cerca do final dos anos sessenta, diversos temas de jazz-samba¹⁴ entraram no repertório de músicos e cantores, entre os quais: C. Hawkins, D. Gillespie, A. Shepp, E. Fitzgerald, S. Vaughan. O jazz-samba encontrou, depois, uma evolução ulterior na tendência dos jazz-rock a retomar todos os ritmos latinos (Boffi 1999, 93).



Figura 1: Da coleção *História da Música Popular Brasileira*. Fonte: Editora Abril.

E não foi só à música produzida no Brasil que “flertava” ou se utilizava de conceitos jazzísticos que os norte americanos atribuíram uma nomenclatura com o vocábulo “jazz” inserido. Antes disso, já parecia de praxe utilizar esta agregação conceptual aos gêneros musicais que dialogavam diretamente com o Jazz. Por exemplo, a música cubana teve enorme influência na era do *bebop* tardio (Owens 1995), principalmente nas obras do Dizzy Gillespie (depois desenvolvida por outros artistas), e ficou conhecida como *Afro-Cuban Jazz*. Ficou intitulado de

¹⁴ Aqui o autor erra, pois, os temas em questão eram da Bossa-Nova, onde a grande maioria era de autoria do Tom Jobim.

Gypsy Jazz (ou *Jazz Manouche*, ou *Jazz Cigano*) a música feita pelo belga Django Reinhardt, pelo fato deste guitarrista ser de origem cigana. O jazz também se inseriu na música tradicional do sul da Espanha, o que ocasionou o despontar do gênero *Jazz Flamenco* (Martínez 1996). O jazz produzido na década de 1960 na África do Sul ficou conhecido como *South African Jazz*. Também a partir dessa década o experimentalismo musical dos europeus a tocar jazz ocasionou o surgimento do chamado *European Free Jazz*. Além de diversos outros subgêneros do jazz que dialogam com gêneros musicais diversos de música popular como o Funky, o Soul, o Disco, o Rock, dentre outros (Atkins 2003).

Porém, sobre o Jazz Brasileiro, um emaranhado de diferentes opiniões ainda paira sobre o consentimento desta nomenclatura. Pelo ponto de vista de muitos desses praticantes nativos, ou seja, músicos nascidos e radicados no país, a denominação mais utilizada é *música instrumental*¹⁵. Certamente, compreendo como fraco o fundamento que esta nomenclatura apresenta, frente ao seu generalismo de significados. A partir de um ponto de vista neutro, a ideia que o termo “música instrumental” sugere, aponta para qualquer manifestação musical que se utilize apenas instrumentos musicais, ou seja, excluindo-se a participação vocal, além de toda uma gama de estilos que podem ser englobados nestas características. Talvez com o complemento de uma palavra, pudéssemos clarificar melhor o rótulo deste gênero musical, como sugere Piedade (2003) com *música instrumental popular brasileira*. Ainda assim, diversos gêneros musicais poderiam ser incorporados neste registro, tais como o *frevo*, o *caboclinho*, a *moda de viola*, o *choro*, a *modinha*, o *maxixe*, dentre outros. Confirmando a instabilidade na nomenclatura desta prática musical, Piedade (2003, 42) afirma:

The ambiguous nature of the term música instrumental is symptomatic of the actual uncertainty surrounding the dimension of its musical field and its historical roots. In fact, most natives recognize the fluidity of the genre and ask themselves what unites musicians as dissimilar as Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Toninho Horta, and so many others. Despite this uncertainty, there is a shared tacit knowledge and a lived experience that enable the natives to recognize what is música instrumental, so much so that they are constantly seeking legitimation of their identity in the face of MPB and jazz, two musical traditions that are very close to música instrumental.

¹⁵ Esta constatação é baseada em conversas informais durante a pesquisa de campo no Brasil (entre janeiro e junho de 2016), além das declarações presentes no *Focus Group* realizada neste mesmo período, bem como nos testemunhos de alguns dos entrevistados para este trabalho como os músicos Spok e Luciano Magno e o etnomusicólogo Carlos Sandroni.

Portanto o ponto problemático desta questão da nomenclatura também nos leva a questionar a natureza da identidade do Jazz Brasileiro. Será que esta manifestação musical já se encontra consolidada em termos estéticos nos quais justifiquem a mesma ser qualificada como um gênero ou estilo? Em entrevista para esta pesquisa o contrabaixista Sizão Machado (2016) utilizou a frase “(...) uma maneira de se tocar música”, e ainda “(...) você pode tocar qualquer música dentro da linguagem do jazz”, logo abrangendo as composições dos compositores brasileiros que têm como base (rítmica e retórica) os gêneros musicais formalizados como pertencentes¹⁶ ao Brasil (aqueles enraizados no discurso coletivo e mercadológico), ao mesmo tempo que flertam com a “linguagem” do Jazz. Portanto, relocando o Jazz Brasileiro mais como uma prática composicional e performativa do que propriamente como um gênero musical com idiossincrasias definidas. Por outro lado, alguns entrevistados não levantaram dúvidas acerca da existência e das características do Jazz Brasileiro, por considerarem sua identidade simplesmente consolidada. Por exemplo, Roberto Menescal (2016) afirmou que era “(...) uma coisa muito clara para minha geração”. Luciano Magno (2016) citou sobre “(...) ritmos originais do país que tivessem esse link com o Jazz”.

Utilizado para denominar a música de instrumentistas e compositores de diversos estilos e gerações, o termo jazz brasileiro já circula há décadas pelas programações de festivais e clubes de jazz norte-americanos, europeus e japoneses, assim como é utilizado em lojas de discos e rádios, inclusive as veiculadas pela internet. No entanto, uma enquete informal com músicos, produtores e jornalistas especializados nessa vertente musical, no Brasil, certamente apontaria que não existe um consenso sobre essa denominação. Alguns observam que o termo jazz brasileiro seria mais fiel à essência improvisada desse gênero musical, mas a maioria prefere mesmo chamá-la de música instrumental brasileira (Calado *apud* Berendt e Huesmann 2014, 579).

Poderia apontar-se como pertinente para o conteúdo deste trabalho um estudo sobre a definição do termo “Jazz”. Por tratar-se de um conceito exaustivamente explorado na literatura específica, preferi aceitar a condição da praxe jazzística como uma realidade sedimentada no meio social (Gridley, Maxham e Hoff 1989). Em outras palavras, como um conceito sistemático reconhecido coletivamente pelos seus símbolos, tornando-se aceitável como uma experiência transmissível e cognoscível (Berger e Luckmann 1999). Por exemplo, ao consultar as informações presentes no mercado fonográfico, jornalístico ou do meio musical (músicos e

¹⁶ Ulhôa (1997) mapeou dezenas de estilos de música brasileira (eruditas, folclóricas e populares).

produtores), ou seja, no seio dos conceitos empíricos dos membros da comunidade Jazz, encontrei afirmações como a de Joachim Berendt (e William Claxton) em *Jazz Life*¹⁷ (2005, 66):

You can break it down as precisely as you are able into the three chief characteristics of jazz – improvisation, jazz tone production or jazz phrasing, and swing – and then you can make music that meets these theoretical requirements perfectly, but if the ‘jazz feeling’ isn’t there, it still won’t be jazz.

Esta questão de classificação de gêneros ou estilos musicais, também assola uma incerteza abissal nas discussões sobre o universo jazzístico e suas nomenclaturas. E os sintomas dessas interrogações se alastram com muito mais força quando os objetos de debate são suas ramificações para além das fronteiras políticas dos EUA, ou seja, no movimento de diáspora e *glocalização*¹⁸ do Jazz. Sobre este termo, Figueiredo (2015, 225) explica que “O termo «glocalização» resulta, portanto, da junção de «globalização» com «localização» e pretende sintetizar o processo segundo o qual determinado produto, expressão ou comportamento se expande geograficamente e é adaptado de forma diversificada consoante o local de destino que o acolhe”. Essa aparente inconsistência das definições acadêmicas sobre o Jazz ainda são alvo de diversas publicações a exemplo de Porter (2002) *What is This Thing Called Jazz*, ou Nicholson (2005) *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*, ou Ake, Garret e Goldmark (2012) *Jazz/Not Jazz*.

Ronald Shannon Jackson does not recall hearing the term jazz or such idiomatic designations as New Orleans jazz or swing when he was a youngster. In describing the music of “black dance bands” during the thirties as “jump music”, his community simply viewed the music some called jazz as part of the larger Family of African American musical traditions (Berliner 1994, 23).

Se mesmo a comunidade jazzística americana, desde os seus princípios, demonstra uma carência de argumentos, definições e justificativas para classificar as fronteiras idiomáticas do Jazz, é natural que toda essa inconsistência também abranja os estereótipos relacionados ao Jazz Brasileiro. Bastos e Piedade (2006) abordam a questão da nomenclatura do gênero nacional como não sendo uma conduta absoluta entre seus praticantes, logo os autores relatam que o

¹⁷ Publicação da reconhecida editora de arte alemã Taschen com circulação internacional e de grande abrangência de público.

¹⁸ Termo adaptado ao domínio do Jazz por Nicholson (2005).

Jazz Brasileiro também é chamado por muitos dos seus atuantes de “música instrumental” ou “instrumental brasileiro”, portanto uma redundância imprecisa e genérica na prática de suas definições. Porém, como esses autores afirmam, entendendo ser inequívoca a confirmação de que é um gênero que “(...) tem como característica fundamental uma tensão com o jazz norte-americano e uma tensão com a MPB¹⁹”. De uma forma coesa, no período em que se intensificaram os debates sobre a música brasileira, identidade nacional e folclorismo, encabeçados por Mário de Andrade e Renato Almeida, verificou-se um ponto comum de concordâncias entre esses e demais críticos, acerca da afirmação de Andrade (1972, 24) que “(...) a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora”. O que Frith em Hall e Gay (1996, 110) parece concordar ao afirmar “*Music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective*”. Logo, partindo do pressuposto desta sedimentação no conhecimento coletivo brasileiro e da realidade do Jazz estabelecida como prática artística, esta tensão, fricção e posteriormente o hibridismo de gêneros, geraram justamente este quociente “genético” cultural que chamamos Jazz Brasileiro.

Apesar de me deparar com esta complexidade na definição do termo “Jazz” e, conseqüentemente da classificação do seu material de produção, é de extrema relevância considerarmos o fato de que seus frutos artísticos e culturais sejam identificáveis como patrimônio de conhecimento coletivo (principalmente dentro do âmbito da *Jazz Community*) e, ao longo do século XX até os dias atuais, objetivados pelas instituições. Ademais, não deixo de ter em conta o processo amalgamado de troca de conhecimento e informações no universo acadêmico. Deparando-se com o mesmo dilema, Figueiredo²⁰ (2015, 51) afirma:

Rapidamente se tornou claro que o termo é amplamente polissêmico e que, mesmo concordando que se refere a uma tradição musical com contornos estilísticos

¹⁹ Apesar desta sigla se referir a expressão “música popular brasileira”, trata-se de um rótulo associado a diversas manifestação musicais de estilo definido, apesar de bastante amplo. Ulhôa (1997, 2) a define como “ (...) uma rubrica incorporada pela indústria musical para se referir a um segmento do mercado, reflete uma prática e uma concepção por um lado contraditória (popular mas não comercial, mesmo sendo produzida e distribuída como bem de consumo; próxima às “raízes” rústicas regionais, mas “sofisticada” e “elaborada”) e por outro excludente (nem toda música popular feita e consumida por brasileiros é “brasileira”)”.

²⁰ Prontamente, para evitar reincidências de informações, inclusive dentro do mesmo repositório institucional (Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro) considero estar em sintonia com o trabalho de Figueiredo (2015) entre as páginas 51 e 99 acerca da terminologia da palavra e da identidade do “Jazz”.

geralmente identificáveis pelo público em geral, seria praticamente impossível estabelecer uma delimitação para o universo estilístico que representa. A palavra <jazz> encontra-se envolta em densa neblina conceptual, começando pela sua etimologia e estendendo-se para a sua significação ao longo do tempo e do espaço.

Da mesma maneira, esta hesitação em encontrar resultados definitivos para esta questão no meio acadêmico pode ser vista em Gridley (2000, 4) com a afirmação:

Many different kinds of music have been called 'jazz'. So it is no surprise that people cannot agree about how to define it. Different people use different ways to decide whether a given performance should be called 'jazz'. Not all listeners focus on the same aspects.

Portanto, investigar esta dicotomia de valores culturais, confrontando o que é Jazz e o que não é; quais os elementos e ferramentas da identidade jazzística e quais são as parcelas da música brasileira no Jazz Brasileiro; poderia levar a hipóteses exaustivas de padrões musicais, vistas sob óticas individuais e coletivas, que acabariam por desaguar no pormenor da nacionalidade do personagem atuante, onde também se poderia questionar o sistema político de fronteiras e os hábitos *in locum* de suas manifestações artísticas. Assim, decidi investigar exemplos concretos, realidades manifestadas e as características musicais, culturais e históricas dos compositores brasileiros que têm seus trabalhos mencionados em publicações acadêmicas (Visconti 2005; Saraiva 2007; Linhares 2007; Tiné 2008; Magalhães Pinto 2009; Coelho 2009; Borém e Garcia 2010; Barreto 2012; Valente 2014) ou que atuaram no “mercado” vinculado ao Jazz e/ou que têm suas obras executadas pelos integrantes (músicos) desta *Jazz Community* internacional. Por isso, a interlocução musical entre o Jazz e a música instrumental popular brasileira, teorizada por Piedade (1997, 2003, 2005b) como “fricção de musicalidades”, tornou-se objeto de pesquisa indispensável no cerne deste trabalho.

Esta dialética seria, assim, congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical: dotado de uma estabilidade em termos de temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente, como na rítmica e no emprego de determinados modos). A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças.

Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo (Piedade 2005b).



Figura 2: Capa do álbum *Jazz Samba* (1962, Verve). Fonte: allmusic.com.

Metodologias de pesquisa e comutação interdisciplinar

1. Contextualização histórica e análise bibliográfica

Visando uma compreensão mais holística deste objeto de estudo, na primeira parte do trabalho tratei de analisar fatos históricos sobre o desenvolvimento da música popular no Brasil, com foco na chamada música instrumental popular urbana. Porém o contexto em que estão inseridos os apontamentos, refletem diretamente sobre o “lugar do Jazz” na transformação dessa música, buscando encontrar a participação das influências da cultura norte americana na música brasileira. O capítulo 1, intitulado **Apontamentos sobre a música popular brasileira** descreve vários aspectos das mudanças na música instrumental popular do Brasil, a título de informação, visando algumas comparações (paralelismo) com o desenvolvimento do Jazz nos EUA, que têm continuidade no capítulo 2 intitulado **Analogia entre expressões de música popular**. Os demais capítulos exploram principalmente esse “lugar do Jazz” na construção da música instrumental popular brasileira, focando nos fatos, artistas e obras que contribuíram neste diálogo direto. Mostro os relatos das primeiras manifestações jazzísticas no Brasil no capítulo 3 - **Primeiras manifestações jazzísticas no Brasil** - assim como os primeiros sintomas de “fricção de musicalidades” e “hibridismo” deste gênero com a música instrumental popular brasileira no capítulo 4, **Música brasileira, Jazz e hibridismo**. Relato quase como um estudo de caso a importância do movimento Bossa-Nova neste diálogo transamericano no capítulo 5, chamado **Considerações sobre a Bossa-Nova** e apresento o desfecho histórico com os episódios mais relevantes no capítulo 6 intitulado **O Jazz Brasileiro como gênero musical**.

Esta primeira parte engloba uma breve descrição histórica de cunho sociológico sobre a prática do Jazz no Brasil e também das manifestações musicais que se apropriaram deste idioma artístico de forma clara e cognoscível, ou seja, identificáveis em seu discurso e estrutura musical como a Bossa-Nova e o Jazz Brasileiro. Apesar de muitos autores de trabalhos acadêmicos estabelecerem um foco *strictum* no objeto de pesquisa, sem correlacionarem o seu material de investigação com dados históricos e acontecimentos sociais, não é assim que entendo esta questão, dado o meu enfoque multidisciplinar. Para os universos da linguística, das letras e das artes, entendo ser de enorme relevância teórica a contextualização do conteúdo de pesquisa com as informações dos fatos históricos e sociais correlacionados com o tema estudado.

Sendo assim, o que pretendo com o primeiro capítulo é expor a contextualização histórica da matéria prima estudada e a delimitação no espaço-tempo do material de análise. Ao

criar estas arestas, também almejei “preparar o terreno” para futuros trabalhos, sejam eles meus ou de outros autores que pretendam afunilar e/ou aprofundar a investigação deste assunto numa postura mais exaustiva de recolha de dados em outros livros, revistas, jornais, periódicos, acervos e coleções de escritos e de discos, uma vez que sempre será necessário aprofundar os resultados de pesquisa nesta área que, até então, revela-se pouco explorada pela comunidade acadêmica brasileira e internacional.

A história do jazz no Brasil ainda está por ser escrita. Mesmo sendo detectado já no início da década de 20, tanto através de transposição direta (isto é, temas originais norte-americanos executados por formações instrumentais semelhantes às desenvolvidas nos EUA) como por influências diversas em formas de música popular brasileira (...) (Calado 1990, 221).

A metodologia empregada recorreu à pesquisa e análise bibliográfica, mas também foram consideradas outras fontes de caráter jornalístico como revistas, filmes e sites da internet, porém com o intuito de auto informação e imersão no âmbito do conhecimento pesquisado. Ademais, relatei um fator significativo que tem chamado a atenção, que é a simultaneidade e uma certa sincronicidade histórica de eventos sociais que aconteceram no desenvolvimento da música popular do Brasil e dos EUA, já comentada por Calado (1990) em suas *Notas Sobre a Música Popular Brasileira e o Jazz*. Auxiliado principalmente pelos trabalhos de Francis (1987), Tinhorão (1998), Calado (1990), Castro (1990), Cabral (1977; 1997), Piedade (2003, 2005, 2007, 2011, 2013), Neves (2008), Gomes (2010) e Barreto (2012) na investigação da música brasileira e pelos trabalhos de Guinle (1953), Schuller (1986), Hobsbawn (1989), Berliner (1994), Kernfeld (1994), Owens (1995), Gioia (1998), Boffi (1999) e Gridley (2000) ligados ao universo do Jazz, busquei estabelecer conexões de natureza musical, também observando o paralelismo histórico, no desenvolvimento dos gêneros surgidos nos primórdios do Jazz até o início da década de 1960 (momento onde ocorre o hibridismo do Jazz com a música do Brasil) e dos primeiros gêneros de música popular autenticamente brasileiros como o Lundu, o Maxixe, o Choro o Samba, o Frevo e o Baião.

2. Exercício da análise musical

Sobre a análise da música instrumental popular brasileira, a teoria das tópicas revelou-se como importante ferramenta na identificação semiótica dos seus gêneros musicais, estes,

reconhecidos num consenso tácito entre músicos nativos, musicólogos, historiadores e o próprio público (ouvintes). Piedade (2004) sugeriu à princípio de seus estudos, como consolidadas as tópicas *brejeiro*, *época de ouro*, *nordestina* e *bebop*. Logo, em Piedade (2007) o mesmo aponta diversas possibilidades de tópicas que requerem investigação como a *ameríndia*, a *experimental*, a *tropical*, dentre outras. E cita a sugestão de Cazarré (1999) para uma tópica *afro*²¹, presente nos batuques, lundus e jongs da música percussiva brasileira. Neste trabalho, aponto para as possibilidades da tópica *bossa-nova*, principalmente baseada no conjunto de células rítmicas básicas provenientes da *batida de violão* de João Gilberto, e considero acrescentar neste âmbito um gênero de música originário da cidade do Recife (Pernambuco – Brasil), tocado principalmente em épocas carnavalescas, que é o *Frevo*²². Ao destacar o trabalho que o grupo pernambucano *Spok Frevo Orquestra* vem realizando desde 2003, sugiro a concepção de uma nova tópica, muito presente nas composições e improvisações de músicos de Jazz oriundos do estado de Pernambuco, que é a tópica *frevo* (derivada principalmente dos “ataques” sincopados utilizados no naipe de metais, típicos dessas composições).

A parte elementar da análise na “teoria das tópicas”, principalmente aquela aplicada ao universo da música europeia do período clássico, ou seja, o século XVIII onde atuavam, entre outros, Haydn, Mozart e Beethoven, é a análise da notação musical, portanto, da partitura. Esta realidade que não se apresenta preponderante em música popular e muitas vezes inexistente neste contexto.

(...) é impossível ‘avaliar’ a música popular de acordo com uma escala ideal platônica de valores estéticos e, mais pragmaticamente, que a notação não seja a fonte principal para o analista. A razão para isto é que embora a notação possa ser um ponto de partida viável para grande parte da análise da música erudita, uma vez que foi a única forma de sua preservação por mais de um milênio, a música popular, nem ao menos em suas formas afro-americanas, nem é concebida ou designada para ser preservada ou distribuída enquanto notação, uma vez que um número grande de importantes parâmetros de expressão musical são difíceis ou impossíveis de serem codificados na notação tradicional (Tagg 2003, 13).

²¹ Um excelente exemplo de material que explora as tópicas *afro* na música brasileira são os temas compostos por Moacir Santos presentes no álbum *Coisas* (1965, Forma). Tanto nas “levadas” da secção rítmica quanto nas escalas pentatônicas características deste continente. Além de elementos percussivos da cultura ameríndia brasileira.

²² No site <http://www.ofrevo.com/>> este gênero é discutido na ótica dos seus principais protagonistas e são disponibilizados materiais importantes, entre os quais um bom acervo de álbuns disponível para download (acesso em 5/11/2016).

Deste modo, os temas analisados neste trabalho tiveram como alvo principal de estudo os fonogramas presentes nos álbuns da discografia oficial dos compositores e intérpretes. Também utilizei partituras em formato *lead sheet*, peças normalmente empregadas em *songbooks*, transcritas por outrem, que expõem a melodia da composição e os acordes cifrados de acompanhamento para exemplificarem o enquadramento harmônico da obra. Assim a visualização de determinados conteúdos tornou-se possível a partir destas notações musicais, enquanto que, por não se tratar, nesta tese, de uma proposta de tarefa acadêmica a transcrição dos improvisos e arranjos, a descrição simbólica e as tópicas presentes nos fonogramas se refletem nos demais conteúdos abordados a partir de minhas percepções musico-histórico-culturais.

Assim, de uma forma sucinta, entendo que a presença do Jazz no Jazz Brasileiro, além da já mencionada estrutura da composição (exposição-improviso-reexposição), tem como sua principal marca de identidade a prática da improvisação. Segundo Frith (1996, 117) “*A good jazz performance (...) depends on rhetorical truth, on the musician’s ability to convince and persuade the listener that what they are saying matters*”. Portanto convenções que foram “importadas” ou, melhor dizendo, adotadas pelos músicos brasileiros, de modo a serem mescladas num terreno já estratificado pelos seus patrimônios culturais, o da música popular nativa, que tem como sua principal marca suas características rítmicas. Logo, por conta das proporções continentais do território brasileiro, surgem os subgrupos estéticos do Jazz Brasileiro pelas linhas apontadas por Piedade (2003): a *brazuca*, a *ecm* e a *fusion*. Mesmo assim um elemento rítmico permanece enraizado em todas as direções tomadas por este gênero. A presença das síncopes (ou sincopa).

O fato de que tanto o samba quanto a música brasileira sejam caracterizados pela presença das síncopes não é estranho a um contexto cultural em que o primeiro é tomado como expressão máxima da segunda. Seja como for, considerar as síncopes índice de certa ‘especificidade musical’ brasileira tornou-se um lugar-comum. Isto vale para estudiosos da música brasileira... para compositores acadêmicos que desejam dar ‘sabor local’ a suas obras, e ainda para praticantes e apreciadores da música popular... que, sem jamais ter aberto um livro de teoria musical, usam e abusam das expressões como ‘sambas sincopados’, etc. (Sandroni 2001, 20).

Essas sugestões de divisão de estilos do Jazz Brasileiro em Piedade (2003) ajudam a nortear os pesquisadores e ouvintes a se familiarizarem com essa estética musical. Contudo,

como o próprio autor afirma, um grupo ou artista que tem sua obra classificada como *brazuca*²³, não quer dizer que não tenham em seu material musical, obras que estariam mais classificadas como *fusion*²⁴, o vice-versa. Assim como um artista a exemplo de Egberto Gismonti, considerado pelo autor como o principal representante da linha *ecm*²⁵, não quer dizer que não tenha obras mais vinculadas a estética *brazuca* ou *fusion*. Para elucidar essas informações e classificações, o autor, assim, acrescenta a palavra “mais” (no caso da publicação em inglês, *more*) para indicar essa pluralidade de possibilidades do Jazz Brasileiro e indicar a tendência que determinada composição melhor se encaixa. Portanto, “*more brazuca*”, “*more fusion*” e “*more ecm*”.

I could identify three terms that I think represent the main tendencies of Brazilian jazz: brazuca, fusion and ecm. According to the natives’ view, these are three of the so-called main lines (linhas) of Brazilian jazz. Native discourse refers to these lines not as closed monolithic labels, but as open and flexible thematic musical fields, where the three lines intermingle and dialogue with each other, while one of them--depending on the artist--remains salient. For this reason, the natives do not say that a given artist is brazuca, but that he is “more brazuca,” which does not exclude his fusion and ecm qualities (Piedade 2003, 48).

Dentro dos parâmetros semióticos de análise, dividi a observação dos temas em diferentes perspectivas que abrangem diferentes áreas do saber institucionalizado na pesquisa musical. Kofi Agawu estabelece um paralelo entre as tópicas e a semiologia de Ferdinand de Saussure quando afirma:

Each sign, following Saussure, is the indissoluble union of a signifier and a signified. The signifier of a topic is itself comprised of a set of signifiers, the action of various parameters. The musical signifier therefore embodies, even at this primitive level, a dynamics relation. The signified is more elusive (Agawu 1991, 39).

Logo entendo que o “significante”, aplicado aos parâmetros deste trabalho, seriam os símbolos musicais (dentro dos contextos rítmicos, harmônicos e melódicos, logo a notação

²³ Com ênfase em ritmos nativos como o Samba, o Baião, o Frevo, o Maracatu, o Choro, etc.

²⁴ Uma fricção de musicalidades entre o *funk* e a *soul music* norte-americana com o samba.

²⁵ Linha de interpretação do Jazz Brasileiro influenciada pela música erudita europeia, movimentos *avant-garde* e sons ameríndios (da natureza). A sigla está associada a gravadora alemã ECM (Nicholson 2005), fundada em Munique por Manfred Eicher em 1969. O selo está diretamente associado ao Jazz e à música contemporânea por lançar álbuns de artistas como Keith Jarrett, Chick Corea, Egberto Gismonti, Paul Motian, Pat Metheny, Jan Garbarek, Art Ensemble of Chicago e Codona, mas também obras de Steve Reich e Arvo Pärt. Existe uma correlação dos álbuns lançados pela ECM e o surgimento do termo *World Music*, tendo em vista esta fricção entre o Jazz, a música contemporânea erudita, *folk* e étnica.

musical) e o “significado” a assimilação e a reconfiguração do receptor, que a compreende a partir de um contexto histórico e social, baseado em suas experiências culturais.

Na concretização dessas ideias associadas, portanto, a metodologia aplicada nas análises deu-se como **primeiro passo** constatar a estrutura formal de cada tema. A partir de sinais musicais subjetivos (mudanças de tonalidade, motivos melódicos, mudanças de padrões rítmicos, estruturas de improvisação), mas de compreensíveis locuções, constatei os pontos ímpares de cada composição e que relatassem novos materiais. Esses fragmentos foram apontados no corpo do texto e simbolizados pelas figuras que iniciam a análise de cada tema.

O **segundo passo** era abordar sucintamente o contexto histórico do artista e as informações relativas ao álbum/tema em questão. Com isto o objetivo era clarear o “terreno” da pesquisa para que fossem feitas as devidas associações sobre os patrimônios culturais estudados. Num **terceiro passo**, apresentei sempre a exposição de uma figura (partitura em *lead sheet*) com o intuito de ilustrar e/ou guiar o leitor na identificação dos símbolos musicais padrões na compreensão do contexto melódico e harmônico do tema. Portanto, no conjunto de alegorias que constituem as tópicas aplicadas a música popular brasileira (*brejeiro, época de ouro, nordestina, bebop, frevo, bossa-nova, etc.*) e o emprego da análise harmônica funcional (exibir os graus das tonalidades, suas cadências e funções harmônicas) implementada sobre essas partituras.

O **quarto passo** é referente a ferramenta de estudo que desenvolvi exclusivamente para este trabalho (que chamei de *Color Harmony*) e será comentada e explicada mais a frente.

Num **quinto passo**, examinei o contexto retórico dos fonogramas, identificando pormenores de timbres, acentuações, levadas rítmicas, floreios, articulações e técnicas de gravação/edição como ferramentas de comunicação na exposição dos conteúdos do “discurso musical”. Enfim, o **sexto passo** foi de reconhecimento das “figuras de linguagem” em comparação com obras famosas do Jazz norte-americano. Essas “figuras” surgem em formas de cadências²⁶ harmônicas, estruturas de temas, tipos de acordes, escalas aplicadas ou momentos

²⁶ O termo “cadência” utilizado nesta tese obedece ao conceito compreendido pelo estudo da harmonia funcional (ou *Jazz Theory*). Nesta perspectiva, não é necessário sempre haver um movimento de repouso (*cadência perfeita, imperfeita ou plagal*), visto que outros tipos de “pontuação” harmônica também são considerados cadências, como nos casos da *cadência à dominante*, *cadência deceptiva* ou *cadência interrompida*. Portanto, quando menciono o termo “cadência”, normalmente me refiro as mudanças de acordes II – V – I de curta duração, tão utilizadas no Jazz, juntamente com seus *voicings* específicos, logo, tal sonoridade típica deste estilo. Sobre este conteúdo, o professor Ian Guest afirma “Quem conhece as inflexões ou pontuações da língua falada (tais como afirmação, interrogação, exclamação e outras) sabem que devem estar localizadas em fim de frases, em locais de respiração. O mesmo acontece no idioma musical. A inflexão ao fim da frase melódica é reforçada por seu acompanhamento harmônico chamado *cadência*. A grande responsável pelo som das cadências, sua inflexão conclusiva ou suspensiva, é a combinação das funções harmônicas (Guest 2006b, 54)”.

de improvisação, portanto revelando os pontos de “fricção de musicalidades” entre o Jazz e a música instrumental popular brasileira. Porém, estes seis passos não foram apresentados de forma sempre igual e em ordem cronológica. Suas ordens de exposição apareceram em diferentes momentos em cada tema analisado, tornando perceptível a espontaneidade do processo analítico utilizado neste trabalho.

2.1. Uma ferramenta visual: *Color Harmony*

Desenvolvi uma ferramenta de pesquisa para esta tese com o intuito de intensificar a compreensão visual voltada para a improvisação, mas se utilizando do método da análise harmônica funcional. O objetivo foi discernir, situar e emoldurar os campos harmônicos de uma determinada composição (temas ou *standards*) que pertencesse ao repertório do Jazz, da música instrumental popular brasileira ou do Jazz Brasileiro. Mas de uma forma genérica, também pode ser utilizada para qualquer peça que obedeça às fronteiras do tonalismo no sistema temperado (ou modalismo. Peças atonais e seriais não se enquadram neste sistema).

Na primeira etapa, utilizo uma tabela para representar o número de compassos de um determinado tema. Ou seja, cada quadrado representa exatamente o compasso pertencente a *lead sheet* utilizada na análise. O primeiro compasso corresponde ao primeiro quadrado (célula) colorida (deixarei em branco se for uma anacruse), o segundo compasso a segunda célula e assim sucessivamente. Na segunda etapa, apliquei o preenchimento desses quadrados com diferentes **cores**, com o propósito de indicar e simbolizar uma determinada atmosfera harmônica (tonalidade). Logo, o ritmo/métrica e o contexto melódico ficam à parte, algo não muito comum nas teorias de análise musical tradicional. Mas enfatizo que o foco aqui é apenas sobre os acordes e suas funções harmônicas. De forma elementar, estes mecanismos que podem ser encontrados na maior parte dos softwares de edição de texto e imagem dos sistemas operacionais contemporâneos. Para a redação deste trabalho, utilizei o Microsoft Word®.

Tencionando contextualizar a prática da improvisação, utilizei uma **cor** para cada tonalidade exposta em uma determinada peça. Contudo, os campos harmônicos possuem “parentescos” sonoros entre si, logo, com sonoridades semelhantes em suas escalas aplicadas, ainda que, com diferentes intenções melódicas. Por exemplo: - imaginemos que um certo trecho de uma composição se encontra na tonalidade de dó maior. De acordo com a teoria da análise harmônica funcional, seu campo harmônico contém suas devidas escalas (ou modos gregos) aplicadas aos graus (Imaj7, IIm7, IIIm7, IVmaj7, V7, VIIm7, VIIIm7b5). Contudo, mais adiante ocorre uma breve modulação para a tonalidade relativa de lá menor natural (ou modo eólio).

Nestes casos, optei por não alterar a cor classificatória no preenchimento dos quadrados. Mas, se aparecessem acordes pertencentes ao campo harmônico de lá menor melódico ou lá menor harmônico, como um mi dominante (E79 ou E7b9)²⁷ por exemplo, apliquei alguma cor da paleta que estava sendo usada (exemplo do azul), mas com uma *frequência* diferente (azul cobalto ou azul marinho), ou mesmo, dependendo do grau de tensão harmônica que o acorde representar, apliquei uma cor análoga (violeta e azul).

Com esta ferramenta que chamei de *Color Harmony*, pretendi adicionar mais uma camada simbólica de percepção visual à uma determinada obra. Assim, a primeira fase da análise consta em compreender a *lead sheet*. Seus acordes, melodias e notas de tensão. Com o exercício da análise harmônica funcional, uma segunda fase seria a aplicação dos numerais romanos sobre os graus correspondentes²⁸. E numa terceira fase de comunicação visual, as cores, para contextualizar as tonalidades, os campos harmônicos e consequentemente o ambiente sonoro da improvisação. Nesta ferramenta (em ciclo experimental), a escolha das cores foi totalmente aleatória, não relacionando aqui os princípios de *complementariedade*, *analogia* ou *triangulação* da harmonização frente ao *círculo cromático* ou a *roda* criada por Goethe em 1810.

Em trabalhos futuros, pretendo formatar e sistematizar os padrões que irão fundamentar esta ferramenta de análise, que se baseia essencialmente na comunicação visual dos “centros tonais” de uma peça, consequentemente auxiliando o músico para a prática da improvisação, amparada na *teoria das cores* (Aristóteles, Isaac Newton, Goethe), como também na relação sete cores, sete notas musicais, sete chakras²⁹ (Rosas, 2005). Sobre a “Teoria das Cores de Goethe”:

Diante do encantador estímulo das cores espalhadas por todo o plano visível da natureza, poucos de nós podem permanecer insensíveis. Elas criam deleite e provocam agradável impressão aos olhos, ainda que estes ignorem sua formação (Goethe 2011,73).

²⁷ A forma padrão de representar o acompanhamento harmônico de uma peça em *lead sheet* é utilizando o sistema de acordes cifrados. As primeiras letras do alfabeto (A, B, C, D, E, F, G) correspondem as notas lá, si, dó, ré, mi, fá, sol. A letra corresponde a nota fundamental, enquanto que os complementos, podendo ser letras, números e símbolos correspondem a estrutura do acorde. Usarei livremente o sistema de cifras no corpo do texto desta tese para representar os acordes.

²⁸ A nível didático, existe um outro passo que é a análise cadencial com a aplicação de seus símbolos. Mas esta ferramenta não é necessária neste trabalho.

²⁹ Que segundo a filosofia iogue, são os centros energéticos do corpo humano que distribuem a energia (*prana*) através de canais (*nadis*) que nutrem os órgãos e os sistemas. Assim relacionarei frequência visual, frequência sonora e frequência energética, atribuindo “identidade” às tonalidades.

3. Etnografia e autoanálise

Nesta pesquisa de doutoramento, descrevi brevemente o processo de composição, concepção e produção do álbum *Porto* (2015) baseado nos parâmetros da autoetnografia (Wong 2008), porém aplicando-os de forma mais livre e consequente com os objetivos da pesquisa. Por se tratar de uma componente acadêmica nova, que ainda requer bastante investigação e sedimentação de suas técnicas de análise e escrita, minhas anotações fundamentaram-se apenas na descrição dos processos objetivos da realidade, ou seja, dos acontecimentos passados relacionados com as atividades de concretização deste álbum. Contudo, revelei comentários sucintos sobre o conceito de “espontaneidade criativa” alicerçado na ideia de “intuição artística”, amparado por autores de áreas próximas da psicologia, da psicanálise e da filosofia oriental como Solomon (1975), Tolle (2006), Osho (2013) e Weill (2015).

Em todo o mundo, não só existem diversas formas de conhecimento da matéria, sociedade, vida e espírito, como também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-lo. No período de transição que iniciamos, no qual resistem ainda as versões abissais de totalidade e unidade, provavelmente precisamos, para seguir em frente, de uma epistemologia geral residual ou negativa: uma epistemologia geral da impossibilidade de uma epistemologia geral (Santos 2007, 24).

Apresentei uma análise musical dos temas autorais (minhas composições) presentes no disco (que se encontra anexo a este trabalho). Apliquei um modelo de análise ainda auxiliado pela teoria das tópicas e apontando ideias oriundas do meu entendimento empírico como compositor, instrumentista e pesquisador em simultâneo. Ou seja, o sujeito pesquisador analisando o sujeito artista. Em outras palavras, Angelo Guimarães Mongiovi analisando o *alter ego* Dom Angelo (Santos 1989, 2007).

Essencialmente dois temas do disco, intitulados “Baião D’Aveiro” e “Flor e Vida”, acabaram por se confirmar como resultados práticos do objeto de estudo desta tese, portanto totalmente inseridos na busca estética desta investigação da identidade do Jazz Brasileiro. Os restantes temas, apesar de demonstrarem alguns símbolos musicais (mesmo que ocultos) oriundos da música brasileira, nomeadamente na minha performance (principalmente nas improvisações) como guitarrista nascido e radicado neste país, pareceram estar enquadrados em moldes decididamente mais jazzísticos e na universalidade da música ocidental.

4. Entrevistas e o *Focus Group*

Uma importante componente deste trabalho sucedeu-se com os resultados de uma pesquisa de campo realizada no Brasil entre janeiro e junho de 2016. Tive como tarefas acadêmicas o método investigativo de entrevistas presenciais³⁰ semiestruturadas, com oito personalidades brasileiras de reconhecido *know-how* no assunto e com identidade cultural diretamente associadas ao conteúdo deste trabalho. Também foi realizado um *Focus Group*³¹ (Kitzinger 1994; Kitzinger e Barbour 1999; Neto, Moreira e Sucena 2002; Ressel et al. 2008) com colaboradores que mantêm suas atividades musicais ligadas ao ramo do Jazz e da música instrumental na cidade do Recife. Entendi como uma condição importante o fato dos participantes serem radicados na mesma cidade que o investigador, pois trouxeram à superfície camadas de experiências e patrimônios culturais de um mesmo habitat, conferindo assim mais clareza nos dados analisados e maior identificação com os resultados finais.

Tendo em vista a subjetividade deste objeto de estudo (investigação sobre um gênero musical), onde grande parte do conhecimento reside em dados empíricos e sobretudo na prática artística, estas técnicas de investigação (entrevistas e o *Focus Group*) auxiliaram-me a ilustrar como os integrantes desta comunidade entendem esta prática cultural (Jazz Brasileiro), o que decididamente considere de enorme auxílio para estruturar minhas conclusões e reflexões acerca da compreensão deste universo artístico.

Amparado pelo método de análise de conteúdo de Laurence Bardin (2009), busquei extrair os conteúdos ocultos e os significantes presentes neste material de pesquisa. Em sua publicação a autora faz um apanhado completo sobre os estudos das interpretações textuais, investigativas e de conceitos de pesquisa no livro intitulado *Análise de Conteúdo*. Abordando a temática em quatro partes, sendo elas história e teoria, os processos e mecanismos da prática analítica, a categorização dos métodos e demais técnicas, a autora elucida a técnica da análise quantitativa e formaliza o exercício da análise qualitativa, inserindo-a definitivamente num contexto acadêmico. Auxiliado por este procedimento, pude conferir diversas informações

³⁰ A maior parte das entrevistas foi presencial. Porém duas realizaram-se por chamada de áudio-vídeo pelo software Skype e apenas uma foi respondida por e-mail.

³¹ Técnica de pesquisa qualitativa oriunda dos estudos em *marketing*, mas também muito utilizada na psicologia e na área da saúde, que consiste na reunião de um pequeno grupo de pessoas para discutir conceitos, identificar problemas e soluções a cerca de um determinado assunto/objeto. Apesar de ser encorajada a espontaneidade dos participantes, todo o processo é coordenado por um mediador (Kitzinger e Barbour 1999).

técnicas, ao mesmo tempo que o “tesouro” dos dados empíricos puderam ser sistematizados e acolhidos como importantes fontes de referência. Assim Bardin (2009, 7) afirma que “Enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois pólos do rigor da objectividade e da fecundidade da subjectividade”.

Relativo aos entrevistados desta pesquisa, foram envolvidos os nomes de:

. **Hermeto Pascoal (Arapiraca, AL – 1936)**: Multi-instrumentista (piano, flauta, saxofone, etc.) e um dos principais artistas do Jazz Brasileiro e da música contemporânea. Músico renomado internacionalmente, tem sua obra ligada diretamente à criação desta estética musical e diversos trabalhos em conjunto com nomes incontestáveis do Jazz como Miles Davis, Ron Carter, Stan Getz, Chick Corea, Sadao Watanabe, dentre outros (Borém e Araújo 2010).

. **Roberto Menescal (Vitória, ES – 1937)**: considerado um dos “criadores” da Bossa-Nova, o guitarrista e compositor está entre os nomes mais importantes da música brasileira. Foi produtor de discos famosos de artistas renomados da Mpb como Elis Regina, Nara Leão, Chico Buarque, Maria Bethânia, e já se apresentou em diversos países na Europa, América e Ásia (Castro 1990).

. **Maestro Spok (Igarassu, PE – 1970)**: líder da Spok Frevo Orquestra, o saxofonista (Inaldo Cavalcante de Albuquerque) tem recolocado o Frevo em papel de destaque na cultura brasileira. Ao mesmo tempo que criou um espaço para o gênero em diversos festivais de Jazz fora do Brasil, principalmente na Europa. Ultimamente tem feito parcerias musicais com a orquestra da Jazz Lincoln Center de Nova York, liderada por Winton Marsalis³².

. **Egberto Gismonti (Carmo, RJ – 1947)**: Multi-instrumentista (piano, violão e clarinete) e músico prodígio, Gismonti é um dos principais nomes da música brasileira. Em seu período na França, estudou com Jean Barraqué e Nadia Boulanger. Com uma obra de estruturas ecléticas, sua arte ora passeia pelo universo erudito, ora pelo popular. Gravou quinze discos entre 1977 e 1993 para o selo alemão ECM, e dentre os músicos com os quais colaborou estão Naná Vasconcelos, Marlui Miranda, Charlie Haden, Jan Garbarek, André Geraissati, Jaques Morelenbaum, Hermeto Paschoal, Aírto Moreira e Flora Purim (Magalhães Pinto 2009).

³² Fonte disponível em <<http://dicionariompb.com.br/spok-frevo-orquestra/dados-artisticos>> acesso 17/02/2017.

. **Marcelo Melo (Campina Grande, PB – 1946)**: o vocalista e violonista é o líder do grupo Quinteto Violado em atividade a quase 50 anos. Banda com sonoridade peculiar, intitulada pelos próprios integrantes de “Free Nordeste”. Tem diversos discos premiados nacionalmente e uma indicação ao Grammy Latino. Já se apresentaram em diversos países da Europa, sendo uma das ocasiões o Montreux Jazz Festival³³.

. **Carlos Sandroni (Rio de Janeiro, RJ – 1958)**: professor doutor em musicologia pela Universidade de Tours (França), é um dos principais etnomusicólogos do país. Docente na UFPE e na UFPB, tem diversas publicações na área da música popular brasileira³⁴.

. **Sizão Machado (?)**: contrabaixista de renome, já gravou com nomes como Chet Baker, Herbie Mann, Elis Regina, Cesar Camargo Mariano, Jim Hall, Chico Buarque, Dori Caymmi, Djavan, Milton Nascimento, Dionne Warwick, Ivan Lins, Joyce, Guilherme Vergueiro, Flora Purim, Aíto Moreira, Roberto Menescal, Noite Ilustrada, Jean & Paulo Garfunkel, Família Jobim, Paulo César Pinheiro, Heraldo do Monte, Paul Winter, Hendrick Merkins e muitos outros. Ministra aulas de música na ULM e na Faculdade Souza Lima/Berklee em São Paulo³⁵.

. **Luciano Magno (Paulo Afonso, BA - ?)**: virtuoso guitarrista pernambucano, é dono de um estilo ímpar musical. Já gravou com nomes como Naná Vasconcelos, Dominginhos, Elba Ramalho e Heraldo do Monte e já realizou concertos em países como Portugal, Espanha, França, Alemanha, Suíça, Áustria, Holanda, Bélgica, Dinamarca, Itália, Macedônia, Inglaterra, EUA, Chile e Argentina. Lançou em 2013 em parceria o primeiro método brasileiro de Frevo para guitarra, intitulado *Guitarra no Frevo* (2013, DPX)³⁶.

O *Focus Group*, sendo a outra componente da pesquisa de campo, realizou-se em 21/06/2016 na cidade do Recife com início às 20:05 e término às 22:10. Esta técnica “*They are first mentioned as a market research technique in the 1920s (...) and were used by Merton in the 1950s to examine people's reactions to wartime propaganda* (Kitzinger 1994, 103)”. Logo, o que parecia ser um

³³ Fonte disponível em <<http://www.quintetoviado.com.br/imprensa>> acesso em 17/02/2017.

³⁴ Fonte disponível em <<https://www.ufpe.br/musica/>> acesso em 17/02/2017.

³⁵ Fonte disponível em <<http://www.sizaomachado.com.br/biografia.html>> acesso em 17/02/2017.

³⁶ Fonte disponível em <https://www.facebook.com/pg/lucianomagno/about/?ref=page_internal> acesso em 17/02/2017.

brainstorm organizado, tornou-se posteriormente uma importante ferramenta de análise em pesquisas qualitativas.

Os GFs são grupos de discussão que dialogam sobre um tema em particular, ao receberem estímulos apropriados para o debate. Essa técnica distingue-se por suas características próprias, principalmente pelo processo de interação grupal, que é uma resultante da procura de dados. Em uma vivência de aproximação, permite que o processo de interação grupal se desenvolva, favorecendo trocas, descobertas e participações comprometidas. Também proporciona descontração para os participantes responderem as questões em grupo, em vez de individualmente (Ressel et al. 2008).

A realização desta atividade teve a participação dos seguintes nomes:

Moderador / Técnico de Gravação

Angelo G. Mongiovi: pesquisador e músico profissional, licenciado em música pela UFPE, mestre e doutorando em música pela UA (Portugal), trabalhos musicais publicados na área do jazz.

Relator / Observador

Vita G. Mongiovi: pesquisadora, mestre em bioética pela Fiocruz, doutoranda em enfermagem pela UFPE.

Colaboradores

. Thiago Albuquerque: músico profissional, pianista, licenciado em música pela UFPE, professor autônomo, trabalhos musicais publicados na área do jazz como Dom Angelo, *Dom Angelo Jazz Combo* (2010, Independente); Hito Pereira, *Caravelas* (2013, Independente); Spok Frevo Orquestra, *Ninbo de Vespa* (2013, Biscoito Fino); Arthur Philipe, *Beatles on Jazz* (2014, Independente); Luciano Magno, *Estrada do Tempo* (2015, Independente).

. Wallace Seixas: músico profissional, guitarrista, licenciado em pedagogia pela UFPE, professor autônomo de guitarra e violão, trabalhos musicais publicados na área do jazz como Trio CorJazz, *Nosjazztinos* (2008, Tratore); *Rio Capibaribe* (2012, Tratore); *Seguindo em Frente* (2014, Tratore); *Ayres de Recife* (2014, Independente).

. Márcio Silva: músico profissional, baterista, licenciado em música pela UFPE, mestre em música pela UA (Portugal), professor do conservatório pernambucano de música, trabalhos musicais publicados na área do jazz como Dom Angelo, *Dom Angelo Jazz Combo* (2010, Independente); Sonóris Fábrica, *Sonóris Fábrica* (2011, Independente); Nebulosa Quinteto, *Nebulosa Quinteto* (2012, Independente); Saracotia, *Saracotia* (2012, Independente); Saracotia, *A Vista do Ponto* (2015, Independente).

. Rostan Jr.: músico profissional, baterista, licenciado em música pela UFPE, professor de música de escolas normais, trabalhos musicais publicados na área do jazz como Arthur Philipe, *Beatles on Jazz* (2014, Independente); David Scooby, *Pra Toda a Vida* (2015, Independente); Rui Ribeiro, *Convite* (2015, Independente).

. Bruno Vitorino: músico amador, contrabaixista, licenciado em História pela UFPE, crítico de música com ênfase no Jazz, um trabalho musical publicado na área do jazz intitulado Nebulosa Quinteto, *Nebulosa Quinteto* (2012, Independente).

. André Maranhão: músico amador, licenciado, mestre e doutorando em Sociologia pela UFPE, crítico de música com ênfase na música brasileira.

Uma vez abordado e evidenciado o caráter epistemológico desta tese, nos próximos capítulos do que chamei **Parte I** me utilizarei da prática da análise bibliográfica para apresentar os principais pontos históricos, sociais, políticos e culturais (Tagg 2003) da música popular brasileira que culminaram na realidade artística conhecida como Jazz Brasileiro (Piedade 2003, 2005b; Bastos e Piedade 2006). Contudo, meu intuito aqui não foi só o de expor tal conhecimento “a título de informação”, mas dialogar, criticar e apresentar questões que considero relevantes para a compreensão integral deste universo artístico. Meu desejo também foi o de resgatar nomes e obras postas pelo caráter acelerado e insaciável da nova indústria cultural, além de contribuir com as publicações acadêmicas sobre a cultura musical do Brasil no ramo do *Jazz Studies*.

**Parte I: Olhar sobre a conjuntura do
Jazz na história da música
instrumental popular brasileira**

1. Sobre a música popular brasileira

Visto que adiante serão abordadas as afinidades musicais e o nexos cultural entre o Jazz e a música instrumental popular brasileira, afigura-se pertinente apresentar uma síntese a partir da análise bibliográfica e algumas observações prévias sobre a história da música no Brasil, sobretudo dos setores que vieram resultar, posteriormente, num elo de ligação com o Jazz.

Entendo que é importante ter em conta que o processo de desenvolvimento da música popular³⁷ no Brasil pode interpretar-se como paralelo aos fenômenos de miscigenação dos hábitos culturais dos três grandes grupos que povoaram o país: os europeus (representados principalmente pelos portugueses), os africanos (pelos negros escravos) e os indígenas (pelos habitantes nativos). A construção e a sedimentação das tradições locais foram marcadas sob o véu de diversos conflitos sociais e é difícil avaliar o que se passou no contexto da música e das manifestações culturais, mesmo admitindo-se que o resultado promoveu um certo grau de integração de povos. Porém, o universo musical oferecia um ambiente de potencial cooperação³⁸ para que os colonos conseguissem cumprir uma das primeiras tarefas ordenadas pela corte de Portugal (sob a direção da igreja católica): a catequização dos povos indígenas e dos escravos por parte dos jesuítas (Companhia de Jesus³⁹). Logo, os jesuítas utilizavam a música como ferramenta de atração (Kiefer 1976; Severiano 2008) e o *gênero de folia* foi o primeiro a ser praticado em terras brasileiras como manifestação popular (Tinhorão 1998). Entretanto essas apresentações apenas obedeciam aos modelos das procissões teatralizadas das cidades Portuguesas e das festas religiosas campestres do império.

E, assim, como do ponto de vista da história sócio-cultural os duzentos primeiros anos da colonização brasileira nada mais representaram do que uma reprodução (com

³⁷ Apesar de Béhague (1980a) só mencionar “popular” para designar a música brasileira feita a partir do século XVIII, usei aqui este termo apenas como traslado de comunicação.

³⁸ Segundo Sardo, Almeida e Godinho (2012, 58) “Na verdade, na tentativa de erradicar um conjunto de práticas quotidianas que consideravam hostis ao processo de catequização cristã – um dos instrumentos da colonização portuguesa –, os portugueses proibiam o uso das músicas locais, promoviam a implantação de música europeia que levavam em viagem e eram, de alguma forma, permissivos em relação à emergência de novas sonoridades que a teoria do pós-colonialismo veio a designar por ‘híbridas’”.

³⁹ Ordem religiosa fundada em 1534 por um grupo de estudantes da Universidade de Paris, liderados pelo basco Íñigo López de Loyola, conhecido posteriormente como Inácio de Loyola. A Congregação foi reconhecida por bula papal em 1540. É hoje conhecida principalmente por seu trabalho missionário e educacional.

pequenas variantes locais) da realidade da vida na metrópole. Não seria hoje possível compreender o cotidiano das cidades no Brasil até ao século XVIII, sem conhecer como se desenvolveu, a partir do século XV, o próprio processo de urbanização de Portugal (Tinhorão 1998, 18).

Na primeira metade do século XVIII, era Salvador da Bahia o “ (...) primeiro centro produtor de cultura popular urbana do Brasil (...) pioneira na exportação de criações para o lazer de massa citadina no exterior (Tinhorão 1998, 82)”. Desta cidade foi exportada a *Fofa* para as principais cidades de Portugal, que segundo o patricio Duc Du Châtelet em Tinhorão (1998, 89) “ (...) a *foffa*, dança nacional, executada aos pares, ao som de viola ou de qualquer outro instrumento; dança tão lasciva que se enrubece só de assisti-la”. A irreverência e a sexualidade das danças africanas já estavam presentes na *Fofa*, mas este gênero, embora estivesse inserido nos hábitos cotidianos do Brasil colônia, ainda apresentava um hibridismo de diversas culturas, provenientes de povos vindos da Espanha, da África e de Portugal.

Na vida cotidiana da colônia, os poderes eclesiásticos e as atividades artísticas ligadas ao mundo sacro estavam diretamente ligadas aos padrões da música europeia e mantinham-se isoladas das classes sociais mais baixas. É possível que existisse pouca interseção de saberes musicais entre a classe artística do povo (escravos e trabalhadores livres) e os “escolados” compositores e músicos das igrejas. Apesar deste isolamento, parte do que se sabe hoje sobre o comportamento social das cidades e vilas nos três primeiros séculos de Brasil colonial, também vem das cantigas dos trovadores, poetas e violeiros, a exemplo do poeta Gregório de Matos (o *Boca do Inferno*) e, posteriormente, do padre, cantor e compositor Domingos Caldas Barbosa que foi “o primeiro nome a entrar para a história da nossa música popular (...) (Severiano 2008, 13)”. Considera-se que uma certa “liberdade de expressão” era mais aceita na colônia do que no império, logo, a música profana se desenvolveu mais prolificamente no Brasil do que em Portugal nesses três primeiros séculos de colonização (Tinhorão 1998).

Nascida pela forma brasileira de interpretar as *Modas Portuguesas*, a *Modinha* foi outro gênero de canção exportada para a corte de Portugal⁴⁰. Recebeu sua maneira definitiva de

⁴⁰ Ainda existe uma problemática neste processo de reconhecimento de identidade e nacionalidade da *Modinha*. Percebo que o gênero surgiu em Portugal (como *Moda*) e foi modificado no Brasil (para *Modinha*). Alguns anos mais tarde saiu do Brasil (levada por Caldas Barbosa) e foi reinventado em Portugal, recebendo um tratamento mais erudito. Fatos que levaram Béhague (1980c, 454) a expor esta ambiguidade, afirmando que a *Modinha* é “*A Portuguese and Brazilian sentimental art song cultivated in the 18th and 19th centuries. From the early 1700s it competed with the lundu to be the first truly Brazilian music form*”.

execução e composição pelas mãos de Caldas Barbosa e viveu seu primeiro momento de larga divulgação quando este artista viaja em 1770 para Portugal afim de continuar seus estudos na Universidade de Coimbra, mas logo fixa residência em Lisboa (Sandroni 2001). A figura pitoresca de um mestiço da colônia tocando supostas *modas* em uma *viola de arame* causou sua consagração na corte. Na metrópole “(...) despertou o interesse de músicos de formação erudita, que passaram a tratá-la de forma requintada, sob nítida influência da música operística italiana (Severiano 2008, 17)”. Publicada em 1798 em Lisboa com o título *Viola de Lerenó*, a coletânea de canções de Caldas Barbosa é a “(...) mais antiga notícia de lundu-canção (Tinhorão 1998, 47)”. Contudo o próprio autor chamou a grande maioria de peças de “‘Cantigas’, apenas uma vez de ‘modinhas’ e nunca de ‘lundus’ (Sandroni 2001, 42)”. Musicalmente, fica claro que a *Modinha* era “composta geralmente em duas partes, com predomínio do modo menor, das linhas melódicas descendentes e dos compassos binários e quaternários (Severiano 2008, 17)” enquanto que o *Lundu*⁴¹, mais baseado em “sabores” afro-brasileiros, é “composto em compasso binário e na maioria das vezes no modo maior, o lundu é uma música alegre, de versos satíricos, maliciosos, variando bastante nos esquemas formais (ibid.)”.

A contribuição dos afro-brasileiros nas danças do período colonial é extensa e numerosa. Tanto das danças rurais e urbanas como pela adaptação e transformação das danças europeias (Béhague 1980a). Inicialmente dançada aos sons dos *batuques*⁴², a coreografia que ficou mais conhecida na época (séculos XVII e XVIII) foi a *Umbigada*, que após adotada para se dançar a *Fofa*, evoluiria primeiramente como dança e posteriormente como o estilo musical (canção) que ficou conhecido como *Lundu* (Tinhorão 1998). Esse estilo musical também chegou aos salões da corte de Portugal pelas mãos de Caldas Barbosa como um gênero exótico de música da colônia. De qualquer forma, fica claro que “ (...) segundo Kiefer (1986), é ponto pacífico entre os musicólogos que a modinha e o lundu são as raízes principais da música popular brasileira (Bastos e Piedade 2006, 932)”.

⁴¹ Segundo verbete no Dicionário Cravo Albin “O lundu (landum, lundum, londu) é dança e canto de origem africana introduzido no Brasil provavelmente por escravos de Angola (...) Enquanto dança, a coreografia do lundu foi descrita como (...) tendo certa influência espanhola pelo alteamento dos braços e estalar dos dedos, semelhante ao uso de castanholas, com a peculiaridade da umbigada. Traço característico e predominante em sua evolução seria o acompanhamento marcado por palmas, num canto de estrofe-refrão típico da cultura africana”. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/lundu/dados-artisticos>> acesso em 08/01/2016.

⁴² Nome genérico utilizado pelos colonos portugueses para se referenciar a qualquer tipo de música percussiva ou dança praticada pelos escravos africanos. Diferente do *Batuque* Cabo-Verdiano estudado por Castro Ribeiro (2012).

Ao contrário da modinha, o lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Na verdade, essa interação de melodia e harmonia de inspiração europeia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situa-se portanto o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba (Severiano 2008, 19).



Figura 3: Lundu do século XIX no Brasil em gravura do pintor alemão Rugendas. Fonte: Nicolay (2012).

Ainda na primeira metade do século XIX chegaram definitivamente no Brasil as danças de origem europeia (Polcas, Mazurcas, Schottischs e Valsas, e ainda as Habaneras de Cuba e o Tangos da Argentina). Submetidas a um “(...) processo de nacionalização, as danças importadas seriam fundidas por nossos músicos populares a formas nativas de origem africana, conhecidas pelo nome genérico de batuque (Severiano 2008, 28). Deste panorama, surgiram na segunda metade do século XIX o Tango Brasileiro, o Maxixe⁴³ e posteriormente o Choro. Compositores como Ernesto Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Romeu Silva (1893-

⁴³ Entendo ser de caráter bastante tênue a classificação de uma dança urbana e o seu desenvolvimento posterior num gênero musical. O Maxixe era uma dança de salão, porém pelo hábito da utilização de Polcas e Lundus como música para esta dança, posteriormente também se tornou num gênero musical. Segundo o Dicionário Cravo Albin: “ (...) surgida no Rio de Janeiro por volta de 1870. Segundo José Ramos Tinhorão, o maxixe desenvolveu-se a partir do momento em que a polca, gênero musical de origem europeia e tocado nos salões da corte imperial e da alta classe média carioca, sempre ao piano, passou a ser tocada por músicos populares chamados chorões com a utilização de flauta, violão e oficlidade. Tais grupos costumavam animar festas em casas populares tocando polcas, valsas e mazurcas. Para o pesquisador Renato de Almeida, em sua História da Música Brasileira, o maxixe seria "uma adaptação de elementos que se fixaram num tipo novo, de dança popular com uma coreografia cheia de movimentos requebrados e violentos, muitos deles emprestados ao batuque e ao lundu". Já para Mário de Andrade, o maxixe seria a primeira dança genuinamente nacional e que teria nascido a partir da fusão do tango e da havaneira com a rítmica da polca, tendo ainda uma adaptação da síncopa afro-lusitana”. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/maxixe/dados-artisticos>>, acesso em 08/01/2016.

1958) escreveram obras para piano relacionadas com esta dança (Maxixe), contudo adotaram um novo nome para este estilo (no qual chamaram-lhe 'Tango Brasileiro'), com a intenção de ser mais aceito nas casas aristocráticas e nos salões de dança da alta sociedade brasileira, portanto “(...) muitas vezes apontado por musicólogos como uma variante mais bem cuidada do maxixe (Tinhorão 1974, 97)”.

Para Oneyda Alvarenga (1950), o lundu deu à música brasileira características musicológicas importantes, como a sistematização da síncope e o emprego da ‘sétima abaixada’, ou seja, acordes de sétima menor. O lundu-dança foi desembocar, juntamente com elementos de outras danças no maxixe, gênero que foi expoente máximo da dança urbana brasileira (Bastos e Piedade 2006).

Neste mesmo período, de enorme importância foram as contribuições das bandas militares, que aperfeiçoaram a interpretação dos gêneros Lundu e Maxixe (e ainda das Polcas, Mazurcas e Quadrilhas), adaptando-as para conjuntos de vários instrumentos. Pode-se dizer que essas bandas são, de alguma forma, descendentes da Charanga da Brigada Real da Marinha portuguesa que chegada juntamente com a corte em 1808, disseminou este modelo de agrupamento musical por todo o país (Sardo, Almeida e Godinho 2012). Contudo, muitos dos músicos que integravam essas bandas brasileiras (tanto as civis quanto as militares) eram autodidatas, provenientes dos *grupos de barbeiros*⁴⁴ das cidades do interior e das vilas. Nas festas populares do início do século XIX, segundo Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1900, 143) “ (...) a música de barbeiros à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso... um pistão desafinado...uma trompa diabolicamente rouca...uma orquestra desconcertada...faziam a delícia dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja”. Importantes nos festejos e festas populares ligadas ao calendário das igrejas, os grupos de Barbeiros elevaram, dentro de suas possibilidades, a técnica de interpretação instrumental em música popular.

⁴⁴ Segundo verbete no Dicionário Cravo Albin: “Música executada no Brasil colonial por um conjunto de escravos negros que somavam à profissão de barbeiro o ofício de músico. Manifestação popular destinada ao entretenimento público, a música dos barbeiros constituiu-se numa prática pioneira de músicos urbanos no Brasil. O “terno” de barbeiros, compostos de escravos negros, tocava com certa liberdade as músicas em voga - lundus, dobrados, quadrilhas, fados, fandangos e chulas, sempre presentes nas solenidades públicas e festas de igreja, como que anunciando o acontecimento.”. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/musica-de-barbeiro/dados-artisticos>> acesso em 3/11/2016.

As bandas militares de meados do século XIX apresentavam boas oportunidades de ascensão social da classe baixa, após a valorização da Guarda Nacional nestes períodos da história. O ingresso nessas bandas, além da dispensa militar, também servia como desculpa para “infrações” cotidianas até de nível grave (Tinhorão 1998; Júnior 2016). Estes grupos exaltavam o sentimento nacionalista do povo e resultavam numa valorização coletiva da *vox populi*, uma vez que levavam música instrumental de qualidade para a população. Tinhorão (1998, 180) afirma que “(...) No que se refere à música popular brasileira, a maior contribuição das bandas militares foi, inegavelmente, as criações do maxixe no Rio de Janeiro e do frevo em Pernambuco”. Do mesmo modo, Costa refere o papel das Bandas de Música:

Em relação à relevância das bandas de música brasileiras, fruto de uma tradição que vem desde os tempos remotos do Brasil colonial, as bandas de música atuaram como celeiro de inúmeros gêneros musicais (entre eles, gêneros populares como a polca, a mazurca, a quadrilha e o maxixe). Tais bandas exerceram um papel de suma importância no processo cultural da sociedade brasileira, criando desta maneira, espaços de sociabilidade. Além disso, as bandas também contribuíram para o aprendizado musical, revelando grandes maestros, compositores e instrumentistas (Costa 2011, 242).

Foi a partir do desenvolvimento e excelência musical desses profissionais⁴⁵ que a música instrumental popular brasileira foi solidificando suas características, definindo sua identidade e ganhando dimensões de virtuosismo na prática e na composição. Segundo Severiano (2008, 48) “(...) as bandas militares assumiram na segunda metade dos oitocentos nas grandes cidades a função de principais difusoras da música instrumental, marcial e popular, enquanto nas cidades menores esta tarefa era desempenhada pelas bandinhas civis”. Influenciados pelas raízes musicais afro-brasileiras, os músicos das bandas militares e civis modificaram a interpretação dos gêneros musicais europeus com seus sotaques e habilidades artísticas, principalmente nas destrezas ligadas a parte rítmica. Logo “pode-se assim dizer que os nossos choros primitivos eram polcas tocadas à moda brasileira, ou seja, polcas que incorporavam a síncope do batuque (ibid.)”. Ao mesmo tempo, os músicos amadores, em sua grande maioria subalternos das repartições públicas como a Alfândega, os Correios, a Casa da Moeda ou das linhas ferroviárias,

⁴⁵ Principalmente da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, dirigida por Anacleto de Medeiros (1866 – 1907) que era um inspirado músico, arranjador e compositor (Severiano 2008).

também tiveram notável importância para o surgimento do Choro⁴⁶ (segundo Severiano 2008, a partir de 1880), tanto nas primeiras “rodas” dos subúrbios (nas festas chamadas pagodes) quanto nas diversões familiares das vilas operárias da cidade, recém surgida classe média urbana do Rio de Janeiro (Cazes 1998). Estas famílias estavam ligadas economicamente a ascensão das riquezas e exportações do café produzidos entre 1880 e 1930 no chamado “segundo momento” do Vale do Paraíba. As oportunidades financeiras proporcionaram para a capital do império diversos melhoramentos urbanos e finalmente, em 1879, a primeira experiência do país com a luz elétrica. As melhorias de transporte, eletricidade e infraestrutura proporcionaram essas reuniões familiares e diversões nas salas de visita. Utilizando instrumentos de fácil transporte, os músicos relacionavam-se mais livremente em suas ideias e com base nessa troca de experiências, ajudaram a criar coletivamente os padrões musicais que concretizaram a prática do Choro. Apesar do repertório desses encontros ser basicamente de valsas, polcas, schottisches, lundus, maxixes e mazurcas, interpretadas à base de flauta, violão e cavaquinho (Cazes 1998).

Considerado o pai dos chorões por ter levado a sua flauta de ébano ao encontro dos violões e cavaquinhos, além de ter organizado o grupo de músicos populares mais famoso da época – O Choro Carioca – o compositor Joaquim Antônio da Silva Callado é autor de quase 70 melodias (...) (Diniz 2003, 15)

Foram dessas reuniões caseiras e das atividades das bandas civis e militares no Rio de Janeiro que surgiram os primeiros grandes nomes do Choro brasileiro, nomeadamente dos compositores e intérpretes Joaquim Antônio da Silva Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Viriato Figueira, Patápio Silva, João Pernambuco, Radamés

⁴⁶ Segundo Verbete do Dicionário Cravo Albin “ (...) o início do choro, que surge não como um gênero musical e sim como uma abasileirada forma de tocar alguns gêneros musicais e danças da época, que assimilamos e reproduzimos com aspectos endógenos. Os instrumentos, de origens europeias, foram ganhando contornos brasileiros na técnica de execução. A clarineta, o violão, o saxofone, o bandolim ou o cavaquinho eram executados inconfundivelmente com o sotaque brasileiro, ainda que, em gêneros musicais estrangeiros”. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/choro/dados-artisticos>> acesso em 08/01/2016. Enquanto que Béhague (1980b, 340) afirma “*A term with various meanings in Brazilian popular music. Generically choro denotes urban instrumental ensemble music, often with one group member as a soloist. Specifically it refers to an ensemble of chorões (musician serenaders) that developed in Rio de Janeiro around 1870. One of the first known choros was organized by the popular composer and virtuoso flautist Joaquim Antonio da Silva Callado (1848–80). In the mid-19th century the instrumental ensemble generally included flute, clarinet, ophicleide, trombone, cavaquinho (a type of ukelele), guitar and a few percussion instruments (particularly the tambourine). The repertory of choro ensembles consisted mostly of dances of European origin performed at popular festivities*”.

Gnatalli, Quincas Laranjeiras, Tute, Jacob do Bandolim, Canhoto, Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) e Waldir Azevedo. Entre eles, o flautista que viria a contribuir para que o Choro tomasse novos horizontes: Alfredo da Rocha Vianna Filho, conhecido como Pixinguinha (Cabral 1977; Cazes 1998; Diniz 2003).

Outro local de importância no desenvolvimento da música popular brasileira deve-se aos *Teatro Revista*. Surgido no Brasil nos finais da segunda metade do século XIX, ainda nos padrões das revistas de Lisboa, Madrid e Paris, este tipo de entretenimento fez sucesso nas capitais do país até a década de 1930. Ajudou a propagar o Maxixe como dança, mas apesar disto, segundo o crítico Mário Nunes (citado em Severiano 2008, 55) “remodelou os hábitos burgueses da cidade e propagou o gosto pelos espetáculos ligeiros, de moral pouco exigente”. Estes espetáculos serão melhor comentados no próximo capítulo.

Juntamente com o seu grupo formado em 1919, os Oito Batutas, Pixinguinha revolucionou a música brasileira, sendo bastante criticado na época por inserir o saxofone em grupos “de regional”⁴⁷ e flertar com ideias jazzísticas. Principalmente após o retorno de uma turnê na França (Paris) em 1922, momento em que os músicos entraram em contato diretamente com o Jazz feito naquele país (Menezes Bastos 2005; Coelho 2009). Mas a cultura do Jazz já estava presente nos eventos musicais do Brasil, mesmo que a contragosto dos críticos⁴⁸ da música nacional (Cabral 1977). A exemplo de Cruz Cordeiro (citado em Cazes 1998, 70) sobre a música “Carinhoso”:

Parece que nosso compositor anda muito influenciado pelos ritmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado desde algum tempo e, mais uma vez, neste seu choro cuja introdução é um verdadeiro foxtrote, que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular ianque. Não nos agradou”.

Assim, nos anos finais da década de 1920, o Choro, o Maxixe e o Lundu começaram a “dividir espaço” com a música popular de outros países (Argentina, Cuba e EUA). Desde o início do século XX que a crítica especializada, a exemplo de intelectuais socialmente relevantes

⁴⁷ Entendo como “Regionais” os grupos de chorões que se utilizavam da indumentária folclórica do nordeste do Brasil, mas que ainda inseriam em seus repertórios estilos de danças oriundas desta região do país, como cocos, emboladas, toadas, jongos, dentre outros.

⁴⁸ Com as influências da cultura norte americana adentrando no Brasil a partir da década de 1920, os críticos vinculados as revistas especializadas em música tinham grande rejeição ao Jazz, a exemplo de Cruz Cordeiro e Sérgio Vasconcelos da *Phono-arte*, ou secções de música do jornal *O Estado de São Paulo* (Ikeda 1984).

como Gilberto Freyre e Renato Almeida, alertavam para o tal “perigo” da influência da cultura estrangeira na área das artes, principalmente às oriundas do novo império econômico, os Estados Unidos da América. Ao mesmo tempo que outros autores, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, mantinham tais ressalvas mas compreendiam, em parte, a importância da modernização artística.

A criação artística brasileira das duas primeiras décadas do século XX representa a lenta preparação para a grande revolução da Semana de Arte Moderna de 1922, movimento que abalou profundamente a vida cultural de São Paulo e que, pouco a pouco, atingiu todo o país, levantando um protesto contra o academismo reinante, bem como pregando a modernização das linguagens artísticas e a necessidade de lhes dar caráter essencialmente nacional (Neves 1981, 47).

Essa tentativa ávida de se estabelecer uma música com identidade nacional⁴⁹ e difundi-la em todo país, fundamentada nos ideais modernistas e tendo o nome do polímata Mário de Andrade como seu expoente intelectual, acentuava essa restrição de assimilação da cultura estrangeira por muitos críticos, mas não pelos artistas da música popular. Erroneamente os críticos dos jornais e das revistas de música não entenderam que Andrade estava incentivando o caráter nacionalista na música erudita. Isto se confirma no *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1ª edição de 1928) quando o autor critica os nomes de Pe. José Maurício, Carlos Gomes, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, dentre outros, ao afirmar sobre suas obras “Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinsky e Kandinsky. O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização (Andrade 1972, 17)”. Apesar disto, o autor viu posteriormente o nome de Villa-Lobos como um possível exemplo pátrio. Ao mesmo tempo, ele interpreta todo o sistema de multiculturalização da música popular brasileira ao citar suas diversas influências:

(...) a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do atlântico (...) a influência europeia também (...) pelas danças (valsa, polca, mazurca, shottish) como na formação da modinha. Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz

⁴⁹ Apenas do ponto de vista histórico. Porque na prática, a música popular ela já existia há muitas décadas.

e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe (Andrade 1972, 25).

Ainda na década de 1920, mal as *jazz-bands* começaram a encontrar um lugar sólido na indústria do entretenimento nos EUA, muitos músicos e regentes brasileiros adotavam seu tipo de orquestração e parcialmente seu repertório (Ikeda 1984). Porém pouco se escreveu e se pesquisou sobre a manifestação de influência jazzística no Brasil, pelo menos até meados do século XX.

Importante ressaltar que, nos Estados Unidos, o Jazz Studies representa uma área composta por críticos, colecionadores e pesquisadores acadêmicos com uma produção textual gigantesca até os dias de hoje. Já no Brasil, ele não se desenvolveu como um campo acadêmico singular, ficando à margem. Os primeiros estudos sobre jazz no Brasil foram escritos por críticos, colecionadores e amantes do gênero na década de 1950, representando uma produção que ainda hoje é utilizada como referência (Labres Filho 2014, 19).

Vale ressaltar que a inserção da cultura norte americana nos países (até então chamados de terceiro mundo) da América Latina seria algo inevitável (Roberts 1999). Tanto pela força das influências políticas que os EUA exerciam sobre esses países como pelo poder de comunicação em massa (*mass media*) a partir dos veículos de informação como o disco, o cinema e mais tarde a rádio e a TV (Martins 2006).

Ao longo do século XX, o desenvolvimento da cultura de massas, potenciado pelo estabelecimento dos media e da indústria discográfica como importantes fatores de contacto entre culturas, propiciou uma aceleração dos processos de transculturação e diluiu definitivamente as fronteiras da geografia musical (Sardo, Almeida e Godinho 2012, 60).

Portanto, como uma década de extremas transformações nos níveis de comunicação (rádio, tv, jornais), os anos 20 proporcionaram ao Jazz uma divulgação massiva, pois este era o gênero em voga no cerne cultural dos EUA, ficando o período conhecido como *Jazz Age* (Gioia 1998). Ao mesmo tempo em que a cultura norte americana era massificada e divulgada por toda a América e Europa, o Jazz passava por transformações significativas em suas formas de

interpretação, principalmente pela apropriação dos brancos⁵⁰ em suas orquestras, a exemplo das de Paul Whiteman, Jean Goldkette e Bix Beiderbecke. Assim, este gênero musical se via cada vez mais moldado à fins comerciais e voltado principalmente para a diversão e recreação. Nas grandes cidades da América Central e do Sul o modelo instrumental das *jazz-bands*⁵¹ foi amplamente adotado. Portanto, relacionado com o objeto de estudo deste trabalho, abordarei a presença do Jazz no Brasil e suas influências na música nacional a partir do próximo capítulo.

O jazz foi o primeiro gênero comercializado e amplamente difundido por todo o mundo ocidental. Esteve presente em todos os meios de reprodução técnica do período, no som, na imagem e também no cinema. Na visão de Hobsbawm, essa reprodução em massa do jazz fez com que esse perdesse suas características originais autênticas, se transformando em uma música cujo único propósito era a dança e o entretenimento (Labres Filho 2014, 19).

Ao mesmo tempo, as *jazz-bands* brasileiras também mantinham em seus repertórios os gêneros de danças nacionais e dos países vizinhos sul-americanos, o que provavelmente intensificou o processo de hibridismo dessas linguagens musicais.

(...) nas primeiras décadas do século XX, houve bastante espaço no Brasil para o jazz e seus derivados, como o fox trot, o swing, o charleston, e o boogie woogie. Nesse sentido, os salões de dança, que se tornaram mundialmente populares - e um mercado cada vez mais evidente após a Primeira Grande Guerra -, tiveram importante papel para a divulgação desse repertório musical, bem como de gêneros musicais brasileiros como o samba, o maxixe e o lundu, e também de ritmos argentinos como o tango, o bolero e a rumba, os quais tinham como principal característica o aspecto rítmico e dançante (Júnior 2016, 27).

⁵⁰ Um grupo musical de brancos, a *Original Dixieland Jazz Band* foi a primeira banda de Jazz a gravar um disco, datado no ano de 1917 (Gioia 1998).

⁵¹ O mesmo aconteceu em diversos países da Europa. Em Portugal, segundo Veloso, Mendes e Curvelo *in* Castelo Branco (2010, 649) “Na década de 20, as referências ao jazz na imprensa portuguesa apontam para uma recepção inicial, respeitando sobretudo as chamadas jazz-bands que atuavam tanto nos clubes e restaurantes elegantes, como em locais ditos de reputação duvidosa.”.

2. Analogias entre expressões de música popular

Complementando a abordagem que pretendo expor sobre minhas pesquisas que abrangeram a presença do Jazz no Brasil, seu desenvolvimento, sua relação com alguns estilos reconhecidamente nacionais como o Samba e o Baião e, finalmente, o surgimento do gênero musical conhecido como Jazz Brasileiro, relatarei abaixo alguns fatos históricos e sociais que apontam para um paralelismo de acontecimentos no surgimento do Jazz nos EUA e da música popular no Brasil. Estes paralelos parecem observar-se entre os gêneros musicais surgidos a partir da segunda metade do século XIX, o Lundu, o Maxixe e o Choro e, no caso dos EUA, o Blues, o Ragtime e o Jazz.

Sob uma ótica generalizada, é possível apontar uma série de sucessões históricas semelhantes que aconteceram em paralelo entre esses dois países, principalmente no âmbito do desenvolvimento de suas músicas populares. Segundo Crease (2000, 549) “*Brazilian music is distinctly different from that of other countries in the Western Hemisphere that also have strong ties with American Jazz, and where an Africa cultural presence was equally profound*”. Ou seja, após a chegada dos europeus, em ambos os casos, os colonizadores e os detentores do poder são externos. Seus marcos iniciais de “descobrimento” apresentam uma diferença de apenas oito anos (um em 1492 e o outro em 1500). Os dois territórios tinham povos nativos indígenas. Em ambos os casos os colonos utilizaram escravos africanos como força de trabalho. E os seus gêneros de música popular resultaram de combinações da música tradicional usada nas danças populares europeias como a Mazurca, a Polca e os Schottisches com a música percussiva, sincopada e modal dos negros escravos africanos e em alguma parcela, da música indígena. Em relação ao Jazz, Schuller afirma:

This new music developed from a multi-colored variety of musical traditions brought to the new world in part from Africa, in part from Europe. It seems in retrospect almost inevitable that America, the great ethnic melting pot, would procreate a music compounded of African rhythmic, formal, sonoric, and expressive elements and European rhythmic and harmonic practices (Schuller 1986, 3).

Porém, a *grosso modo*, entendo que um dos fatores determinantes para que suas músicas populares resultassem em gêneros musicais bastante diferentes, deu-se, em parte, pelos diferentes pontos geográficos da África do qual os negros provenientes de tribos africanas

foram escravizados, visto que o colono inglês e o colono português dominaram partes diferentes deste continente (apesar desta questão não ser assim tão simples).

Assim, se observarmos o maxixe brasileiro, a *beguine* da Martinica, o *danzón* de Santiago de Cuba e o *ragtime* norte-americano, vemos que todos são adaptações da polca. A diferença de resultados se deve ao sotaque inerente à música de cada colonizador (português, espanhol, francês e inglês) e, em alguns casos, a uma maior influência da música religiosa. A região da África de onde vinham os escravos também influenciou, pois foram trazidas diferentes tradições musicais e religiosas por negros de tribos distintas (Cazes 1998, 15).

Segundo Schuller (1986, 42) os negros que formavam as principais tribos idas aos EUA “(...) *came from West Africa, primarily from the belt that stretches from Dakar through the Gold Coast and Dahomey to Nigeria*”. Enquanto que os que povoaram o Brasil vieram em sua maior parte do Centro-Oeste da África e do Golfo do Benim⁵². Contudo, as práticas culturais desses escravos eram similares. As primeiras delas, os *Work Songs* (canções de trabalho) e os *Shouts* (gritos ou apupos), existiam tanto nos EUA quanto no Brasil, consistindo na prática de entoar canções enquanto exerciam árduos trabalhos manuais que exigiam grande força física.

Os escravos negros das cidades, de uma forma geral, sempre trabalharam cantando. Em 1816, uma das primeiras impressões registradas pelo francês negociante de algodão L. F. Tollenare na cidade do Recife fora o “movimento continuo de negros que vão e vêm, carregando fardos e se animando mutuamente por meio de um canto simples e monótono”. Vira ainda o mesmo Tollenare negras com cestos à cabeça vendendo lenços e tecidos, e “seus pregões se misturavam aos cantos dos negros carregadores” (Tinhorão 1998, 158).

Talvez seja arriscado analisar diferenças no comportamento social entre o negro africano e os povos indígenas ao afirmar que os africanos “se deixavam” escravizar mais fácil que os índios (Crease 2000). Porém ao observamos a permanência da cultura negra e da indígenas nesses países colonizados, fica claro que a aceitabilidade das regras e a adaptação que os negros tiveram nos países colônia, fizeram que suas práticas nativas perdurassem mais claramente ao longo dos anos. Com isso eles mantiveram ingredientes de suas culturas e se “deixaram”

⁵² Béhague (1980a) especifica esses locais como Angola, Congo, Iorubá e os Fon-daomeanos. Enquanto que os cantos e as danças mostram clara presença da nação Bantu.

influenciar, mesmo que indiretamente, pelos costumes europeus. Schuller (1986, 15) afirma que *“The African slave’s adjustment to the White man’s music consisted precisely of translating the polymetric and polyrhythmic points of emphasis into the monometric and monorhythmic structure of European Music”*. Por outro lado, os índios reagiam ferozmente a escravidão e em grande parte, por toda América, foram dizimados (mortos) pelas forças das potências coloniais. Os que escapavam (incluindo velhos, mulheres e crianças) fugiram para os vales, montanhas e interiores dos territórios, o que pouco a pouco foi causando o desaparecimento desses povos e seus costumes.

Algumas das práticas culturais dos negros foram apontadas por Schuller (1986), Calado (1990), Gioia (1998) e Gridley (2000) como as principais expressões musicais que precederam o Jazz nos EUA. Certas práticas semelhantes também foram comuns no Brasil, onde guardam igual relação com o desenvolvimento de gêneros musicais como o Samba, o Maxixe, Choro, Toadas e Baiões. Baseado em Calado (1990), apresento a tabela abaixo:

Brasil	EUA
Pregões ⁵³	Field hollers e street cries
Vissungo ⁵⁴	Work Songs
Música de feitiçaria ⁵⁵	Voodoo
Música negra nas irmandades católicas ⁵⁶	Spirituals
Grupo de Barbeiros	Brass Bands
Chorões	Jazz Bands

Tabela 1: Expressões musicais precursoras da música popular do Brasil e dos EUA.

⁵³ Formas mínimas de expressão que acompanhavam o trabalho no campo ou mesmo nas cidades, num misto de fala e canto.

⁵⁴ Uma espécie de canto de trabalho. No Brasil elas tinham duas formas básicas: o boiado e o dobrado.

⁵⁵ Músicas que acompanhavam os rituais de feitiçaria. No Brasil estas se dividem em dois grupos: aqueles rituais praticados pelos negros africanos e os rituais híbridos afro-brasileiros, católicos, espíritas e principalmente ameríndios. Podem ser encontradas com nomes diferentes, dependendo da região como a *macumba* (Rio de Janeiro), o *candomblé* (na Bahia) e o *xangô* (em Pernambuco, Paraíba e Alagoas) por exemplo.

⁵⁶ Segundo Calado (1990, X) “(...) algumas décadas antes que algo semelhante acontecesse nos Estados Unidos, os negros passaram a ser admitidos nas irmandades religiosas brasileiras, a partir de meados do século XVII. Assim como os donos de escravos daqui não foram tão agressivos em relação aos hábitos culturais mantidos pelos negros (ao contrário dos norte-americanos), essas irmandades os receberam de uma maneira bastante aberta, permitindo que eles continuassem a praticar determinados cultos, simplesmente disfarçados – ou encobertos – por costumes católicos”.

Assim como as danças negras precursoras do Jazz (e outros gêneros musicais que fizeram parte de suas origens como o *blues*), integraram posteriormente os espetáculos de *Minstrels* e foram elementos importantes no *Vaudeville*, mas também no *Ragtime* e no estilo *New Orleans*, um processo similar pode ser constatado no Brasil com a prática do Lundu (nos entremezes) e o ingresso do Maxixe nos chamados *teatros de revista* (Tinhorão 1998). Schuller (1986, 19) afirma que “*The development of the minstrel show provided the Negro with an outlet in the area of popular entertainment, absorbing in the process various popular musical forms from Europe*”.

Logo, fica visível que práticas similares aconteceram praticamente em simultâneo nessas colônias da América, diferenciados em sua essência pelas localizações geográficas no globo de seus colonos e de seus escravos. Portanto as práticas musicais associadas aos afrodescendentes em ambos os países parecem ter bastantes similaridades (McCann 2010).

Amparado por factos e pelas devidas referências bibliográficas pode-se colocar a hipótese destas semelhanças no desenvolvimento da música popular do Brasil e dos EUA. Apesar de acontecimentos totalmente distintos em suas localizações geográficas e em momentos diferentes da história, essas semelhanças podem ter impulsionado, mais tarde (por volta da década de 1950), o caráter de identificação mútua entre seus músicos (apesar disto não ter se passado apenas com o Brasil, mas com outros países da América Latina como Cuba, Argentina e Colômbia). Portanto, a genética da cultura africana como o elo de ligação latente e elemento comum na raiz do discurso musical desses artistas pode ter fomentado uma admiração dos jazzistas norte americano com os ritmos de alguns países da América Latina, como o Samba do Brasil, o Bolero ou a Salsa de Cuba, a Cúmbia da Colômbia e o Tango da Argentina (Roberts 1999).

Tanto no Brasil como nos Estados Unidos a forte influência da África central e ocidental recombina com práticas musicais europeias produziu tradições semelhantes. Antes do século XX, ambas as nações tinham música popular que davam destaque a uma síncope rítmica, melisma vocal e o uso comum do violão e outros instrumentos de corda para dedilhado. Em ambas as nações, escravos africanos e seus descendentes desenvolveram práticas musicais que incorporaram uma roda de gente batendo palma e cantando, percussão, músicas sacras que incorporavam influências do ioruba e do Congo, e músicas seculares que frequentemente apresentavam um senso de humor matreiro e com duplo sentido. Nos Estados Unidos, esses ingredientes chegaram até o blues e no Brasil até o samba (McCann 2010, 105).

É possível que um dos elementos que reforcem este caráter de identificação e comunicação musical entre os músicos das Américas seja o que o pianista Jelly Roll Morton chamou de *Spanish Tinge* (Schuller 1986). O termo se refere a um ingrediente rítmico da síncope africana presente na música popular da América Latina, mas também no *Early Jazz*, segundo o pianista. Conceitualmente, o termo nada (ou pouco) se refere à cultura espanhola. Mas sim à componente rítmica batizada pelos musicólogos de Cuba como *tresillo* (Manuel 1998; Sandroni 2002). O *tresillo* ou *síncope característica* “É o ritmo básico da habanera cubana, do tango argentino, do merengue dominicano e de vários calipsos de Trinidad. Alvarenga diz que é muito comum no Brasil (Storm Roberts 1972 *apud* Sandroni 2002, 103)”. Portanto, o recondicionamento rítmico dos músicos de descendência afro-americana aconteceu em todo o continente. Pode ter sido desse processo de adaptação do pensar e pulsar em síncope, para o caráter binário da música europeia que nasceram os gêneros de dança com identidade nacional de cada país.

De forma a ilustrar cronologicamente⁵⁷ o desenvolvimento dos primeiros gêneros musicais com identidade nacional, ocorridos no Brasil e nos EUA, apresento a seguinte tabela:

Brasil	EUA
Lundu (finais do séc. XVIII) ⁵⁸	Blues Rural (segunda metade do séc. XIX) ⁵⁹
Maxixe (segunda metade do séc. XIX) ⁶⁰	New Orleans Style (finais do séc. XIX) ⁶¹
Tango-Brasileiro (1879 – início de 1930) ⁶²	Ragtime (1896 – 1918) ⁶³
Choro (1897 – atual) ⁶⁴	Jazz (1917 – atual) ⁶⁵
Samba (1917 – atual) ⁶⁶	Blues Urbano (1920 – atual) ⁶⁷

Tabela 2: Cronologia do surgimento dos gêneros de música popular do Brasil e dos EUA.

⁵⁷ Apesar de fundamentadas em dados históricos, essas datas são, às vezes, sugestões simbólicas dos historiadores.

⁵⁸ Inicia-se com a primeira publicação de versos musicados de Domingos Caldas Barbosa em 1798 (Tinhorão 1974).

⁵⁹ Segundo Oliver (1980, 813) “*In its early years the blues was wholly African American. It has been suggested that it existed before the Civil War, but this view has no supporting evidence. Influential in its development were the collective unaccompanied work-songs of the plantation culture, which followed a responsorial ‘leader-and-chorus’ form that can be traced not only to pre-Civil War origins but to African sources.*”.

⁶⁰ Segundo Tinhorão (1974, 75) “ (...) a maneira exagerada de danças polcas, *schottisches*, mazurcas e lundus levou progressivamente os compositores da segunda metade do século XIX à descoberta de um gênero musical novo, essa criação do *tango* (na realidade o maxixe emancipado)”.

⁶¹ “*The Congo Square dances were hardly so long-lived. Traditional accounts indicate that they continued, except for an interruption during the Civil War, until around 1885. Such a chronology implies that their disappearance almost coincide with the emergence of the first jazz bands in New Orleans* (Gioia 1998, 4)”.

⁶² Inicia-se com a publicação do primeiro tango de Ernesto Nazareth. Desaparece com o início moda do tango argentino no Brasil, tornando a palavra ambígua (Tinhorão 1974).

⁶³ Segundo Berlin (1980, 539) o Ragtime foi substituído pelo Jazz.

⁶⁴ Data honorária, atribuída ao ano de nascimento de Pixinguinha.

⁶⁵ Considerei a gravação do primeiro álbum de Jazz, do grupo Original Dixieland Jazz Band.

⁶⁶ Gravação do primeiro samba “Pelo Telefone”, de autoria de Donga.

⁶⁷ Considerei a primeira gravação de Blues, de Mamie Smith, música Crazy Blues (Oliver 1980, 815).



Figura 4: Escravos dançando ao som do banjo, início do séc. XIX, EUA. Autor anônimo. Fonte: <http://www.history.org/history/teaching/enewsletter/volume3/images/OldPlantLg.jpg>



Figura 5: Tocador de lundu e modinhas, início do séc. XIX, Brasil. Pintura de Hippolyte Taunay⁶⁸.

A música popular brasileira tem atualmente catalogada uma imensidão de estilos de dança. Apesar de se tratar de afirmações genéricas, compreendo que de alguma forma isto se deve ao tipo de organização social e diretrizes governamentais que os colonos do Brasil impuseram à população. Diferentemente dos colonos dos EUA. Tinhorão (1974, 1998) afirma que no Brasil se utilizava a tolerância de culturas (africanas e indígenas) como uma forma de atrair a catequização desses povos pelos jesuítas enquanto que, nas colônias britânicas, era terminantemente proibido a prática das manifestações culturais ligadas aos países de origem dos escravos. Segundo Crease (2000, 549) “*The far larger influxo of African slaves in Brazil, and the more*

⁶⁸ Disponível em Denis, Ferdinand. Taunay, Hippolyte. 1822. *Le Brésil, ou, Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume par M. Hippolyte Taunay, correspondant du Musée d’histoire naturelle de Paris, et M. Ferdinand Denis, membre de l’Athenée des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Paris. Ouvrage orné de nombreuses gravures d’après les dessins faits dans le pays par M.H. Taunay*. Paris: Nepveu, Passage des Panoramas, 26, 6 vols.

tolerant Portuguese attitudes toward racial mixing and African tribal customs, meant that Brazilian music remained close to its African sources. Many African musical elements have persisted in Brazil's contemporary music.”. Os antepassados dos praticantes do Jazz, deste modo, permaneciam bastante ligados as características musicais da música europeia, principalmente a inglesa e a francesa, onde os poucos traços de sua cultura nativa se manifestavam. Basicamente estava camuflada na rítmica de suas interpretações musicais (Jones 1967). No Brasil, esta “liberdade” que era dada aos índios e aos escravos fizera com que muito de suas culturas nativas fossem preservadas, mesmo quando estavam ligadas a arte europeia. Contudo, nos EUA, ainda parte da cultura negra foi tolerada pelos colonos. Acredito que o início da combinação musical, de forma mais expressiva, entre a música negra americana (*work songs, spirituals, shouts, minstrels*) e a música europeia neste país tenha acontecido a partir de uma certa tolerância dos colonos dentro dos rituais das igrejas protestantes. Então, é possível observar mais um ponto de similaridade cultural, onde as atividades ligadas a igreja, tanto no Brasil quanto nos EUA, foram os terrenos férteis num primeiro momento para futuras interseções de costumes artísticos.

A partir de 1720, após iniciais resistências, uma reforma obriga a cantar lendo a música a tempo e no tom (regular singing): apareceram na igreja órgãos, escolas de canto, coros profissionais; editaram-se hinários com as melodias. Muitos crentes, sobretudo no Norte, converteram os negros e instruíram-nos. (...) Depois da independência, constituíram-se as igrejas negras, com cantores e mestres de música próprios; mas grande parte dos negros permanecia analfabeta e aprendia os cantos de ouvido... em suma, o termo *spiritual* passou a indicar estes cânticos, muitas vezes associados a dança em roda (*shout*). Os negros cultos, todavia, permaneceram fiéis aos próprios hinários, vendo nos espirituais, rudes expressões do povo ignorante. O único documento da época...é o volume *Slave Songs Of the United States* (1867) (Boffi 1999, 12).

Em outras palavras, considerando o desenvolvimento da técnica musical dentro de uma perspectiva eurocêntrica de arte, entendo ser possível afirmar que apesar das influências⁶⁹ semelhantes dos gêneros europeus de dança que impulsionaram o surgimento e o

⁶⁹ Inclusive com um enorme ponto de interseção originado nos ritmos de alguns instrumentos dos grupos de escravos africanos. As acentuações encontradas nos *Gankogui* (Cowbell) dos *ensembles* de escravos da Praça Congo nos EUA, são as mesmas utilizadas no Samba brasileiro. Segundo Schuller (1986, 19) “*The Gankogui (...) is none other than the South American samba rhythm; it also existed in many versions in American ragtime, and eventually appeared as the basic rhythmic component of the Charleston of 1923*”.

desenvolvimento do *Early Jazz* (Blues, Ragtime, New Orleans, etc.) e da música popular brasileira, o Jazz veio obter em sua origem mais complexidade musical, justamente por conta das regras das colônias britânicas, onde a prática da cultura negra não era livremente permitida. Assim a população norte americana (mesmo os mestiços), forçadamente e até certo ponto, desenvolveram maiores habilidades nos instrumentos europeus a partir da didática da música erudita.

Nas colônias católicas (francesas, espanholas, portuguesas) tais heranças africanas, toleradas, sobreviveram quase intactas (Haiti, Cuba, Brasil); ao mesmo tempo, o cruzamento entre músicas negras e brancas gerou novos gêneros (*lundu* no Brasil e a *Habanera* em Cuba). As colônias inglesas (depois convertidas nos Estados Unidos da América), protestantes, foram mais repressivas: nos anos da escravidão (1619 – 1865) foi proibido aos negros tocar a sua música (Boffi 1999, 10).

Quanto ao *Lundu* no Brasil⁷⁰, entendo ser possível afirmar que pela flexibilidade das regras e condutas sociais nas colônias, fora permitido que o *Lundu* chegasse até as altas rodas da corte de Portugal e das casas de famílias aristocratas no Brasil. Seu maior divulgador foi o padre Domingos Caldas Barbosa (1739 – 1800)⁷¹ que utilizava uma *viola de arame* para acompanhar suas cantigas. Processo diferente aconteceu com o Blues nos EUA, que por conta das rígidas leis das colônias britânicas, manifestou-se às margens da sociedade. Praticado quase sempre pela figura simbólica do negro solitário que utilizava um cordofone para o acompanhamento de suas canções de lamentos.

Mas a figura do artista branco também viria ser precursor das ideias que viriam fazer surgir o Jazz, pois a partir do século XIX os brancos descobriram a música negra de seu país (Burns 2000; Kernfeld 2010). Difundida principalmente nos *minstrel show*, espetáculo onde os colonos se pintavam e se vestiam como negros representando canções, bailados e cenas do cotidiano de forma grotesca e pitoresca, Boffi (1999, 14) afirma que “ (...) o único compositor

⁷⁰ Apesar da complexidade do assunto e do generalismo desta declaração, Tinhorão (1998) afirma que o *Lundu* de Salão também viria a ser um dos gêneros musicais responsáveis por impulsionar a criação do Fado em Portugal.

⁷¹ Segundo Sandroni (2001, 41) “(...) natural do Rio de Janeiro, que foi para Lisboa em 1770 e lá viveu pelo resto de seus dias. Caldas Barbosa é tido pelos estudiosos como o introdutor em Portugal não só do *Lundu*, como também de um gênero de canção a ele estritamente ligado, a *modinha*”.

culto que se inspirou nos negros foi o pianista e compositor Louis Moreau Gottschalk (Nova Orleães 1829 – Tijuca, Rio de Janeiro⁷² 1869), cujas páginas contêm vivos prenúncios do jazz”.

A *grosso modo*, o Blues⁷³ como o conhecemos hoje pode ser considerado como um dos primeiros gêneros de música popular norte americana, e o Lundu, apesar de manter fortes características híbridas, onde é possível identificar traços da influência negra e a da cultura europeia isoladamente, pode ser considerado o primeiro gênero musical surgido exclusivamente no Brasil. Logo, tanto o Blues quanto o Lundu ainda eram gêneros musicais praticados de forma pontual em vilas e pequenas cidades. Muitas vezes no campo e nas fazendas, por pequenos grupos de atuantes, sem grandes alastramentos no comportamento social. Sobre este primeiro e original gênero de música popular brasileira, Tinhorão (1998, 99) afirma:

Esse chamado lundu, muito mais preso que a fofa aos batuques de negros – de onde se destacara como dança autônoma ao casar a umbigada dos rituais de terreiro africanos com a coreografia tradicional do fandango (tanto na Espanha quanto em Portugal caracterizado pelo castanholar dos dedos dos bailarinos que se desafiavam em volteios no meio da roda) – , apresentavam ainda um traço destinado a determinar sua evolução: o estribilho marcado pelas palmas dos circunstantes, que fundiam ritmo e melodia no canto de estilo estrofe-refrão mais típico da África negra.

No Brasil, pelo início do século XIX, especificamente quando se começou a desenvolver o comércio nos centros urbanos do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife, surgiram grupos musicais constituídos de cidadãos das classes baixas que tinham contato com os instrumentos das bandas marciais (militares). Estas pessoas eram negros livres, pequenos comerciantes, vadios, estivadores e muitos exerciam a profissão de barbeiro. A música de Barbeiros, como ficou conhecida, viria a tornar-se primeira experiência de música instrumental voltada para uma nova espécie de serviço urbano, como festividades públicas e diversões citadinas (Tinhorão 1998).

Nos EUA, em meados do século XIX, os descendentes das primeiras *brass bands*, músicos com características sociais semelhantes aos Barbeiros do Brasil, formariam as bandas

⁷² Parece ser uma coincidência notável que o primeiro músico branco americano que se inspirou na música negra de seu país, tenha falecido justamente no Brasil.

⁷³ Segundo Oliver (1980, 813) “*In its early years the blues was wholly African American. It has been suggested that it existed before the Civil War, but this view has no supporting evidence (...) The term ‘blues’ is also used to identify a composition that uses blues harmonic and phrase structure (...)*”.

de funeral e festividades populares que, especificamente em New Orleans, tomariam um formato típico de interpretação (Duarte 2000).

Enquanto no Rio, a corte, os barbeiros iriam transmitir sua tradição musical aos mestiços da nascente baixa classe média urbana da era pré-industrial que iriam criar o choro, em Salvador o atraso no processo de desenvolvimento econômico-social deixava sua arte sem herdeiros (Tinhorão 1998, 173).

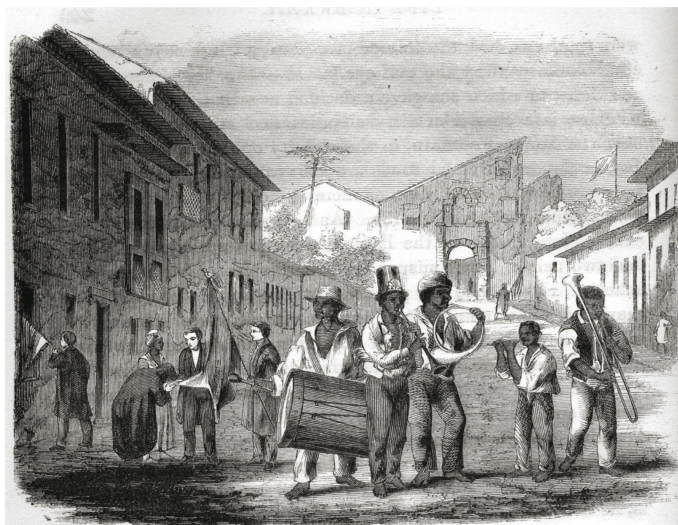


Figura 6: Grupo de Barbeiros, início séc. XIX. Fonte: Parés (2014).

Outro ponto importante de analogia entre a música popular dos EUA e do Brasil acontecia no período Carnavalesco. Em New Orleans, as chamadas *brass bands* embalavam os festejos de rua do *Mardigras*, tocando em sua grande parte do repertório o Blues de forma improvisada e quase sempre com os instrumentos de sopro à melodia e aos contrapontos. No Brasil, seriam justamente os conjuntos de Barbeiros os responsáveis por animar esses festejos, assim como missas, feriados, enterros e procissões. Com o passar dos anos e com a profissionalização (como músicos) desses barbeiros, a tradição musical foi passada para as bandas militares, que foram de extrema importância para o desenvolvimento da música instrumental popular brasileira, fossem elas das corporações urbanas (por exemplo a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, criada e liderada por Anacleto de Medeiros⁷⁴ em 1896) ou mesmo das bandas municipais financiadas pelo governo (Costa 2011).

⁷⁴ Segundo Cazes (1998, 27) o compositor Anacleto de Medeiros era “(...) apontado como o grande introdutor do sotaque brasileiro no *schottisch*, dança europeia mais lenta que a polca (...)”.

A continuidade da tradição no campo da produção de música instrumental ao gosto das amplas camadas das cidades, iniciada em meados de setecentos pelos ternos de barbeiros com a chamada música de porta de igreja, ia ser garantida a partir da segunda metade do século XIX pelas bandas de corporações militares nos grandes centros urbanos, e pelas pequenas bandas municipais ou liras formadas por mestres interioranos, nas cidades menores (Tinhorão 1998, 177).

Algumas semelhanças também podem ser vistas nas origens do Ragtime nos EUA e do Maxixe no Brasil (sob a forma de Tango Brasileiro). Curiosamente ambos os gêneros tiveram seus principais compositores como pianistas, sendo uma importante fonte de divulgação e propagação desses estilos as edições em partituras para este instrumento. Porém, tanto o Ragtime como o Maxixe não foram “criados” ou praticados inicialmente só por este instrumento. Feather em Sallis (1996) confirma que as primeiras composições e interpretações dos Ragtimes foram feitas num instrumento de cordas: o banjo⁷⁵. Assim como o Maxixe só tomou forma quando os atuantes dos pequenos conjuntos de música instrumental popular, os chamados *chorões*, começaram a interpretar as polcas, famosas na época por serem tocadas ao piano⁷⁶ (Cazes 1998; Diniz 2003). Logo, tanto o Blues e o Ragtime, como o Lundu e o Maxixe, tiveram nos instrumentos de cordas dedilhadas, no caso o banjo e a guitarra (violão) um terreno fértil de criação. Mas o piano também teve sua importância na música popular, tanto no Brasil como nos EUA. Quando os músicos obtinham a oportunidade de utilizar este instrumento, que abrange maiores possibilidades técnicas e composicionais, a música popular naturalmente vai tomando uma forma mais erudita de interpretação.

A introdução do piano no Brasil, iniciada na segunda década do século XIX, iria permitir, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória

⁷⁵ Segundo Leonard Feather em Sallis (1996, 02), apesar do ragtime ter sido amplamente difundido com o uso do piano, tendo o pianista Scott Joplin (1867–1917) como seu pioneiro e o pianista Jelly Roll Morton como seu principal difusor, a teoria mais aceita recentemente é que a linguagem do ragtime surgiu com o uso dos banjos. O piano tinha como função nada mais do que imitar as linhas harmônicas e melódicas dos banjos, quando normalmente tocados em duo. Uma das primeiras publicações (partitura) de ragtime para piano, a música “New Coon in Town” de 1884, tem como indicação de interpretação a frase “*banjo imitation*”.

⁷⁶ Segundo verbete do Dicionário Cravo Albin “(...) o maxixe desenvolveu-se a partir do momento em que a polca, gênero musical de origem europeia e tocado nos salões da corte imperial e da alta classe média carioca, sempre ao piano, passou a ser tocada por músicos populares chamados chorões com a utilização de flauta, violão e oficlíde.”. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/maxixe/dados-artisticos>> acesso em 14/01/2016.

descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II império até aos ágeis e saltitantes dedos dos negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da república e inícios do século XX (Tinhorão 1998, 130).

Mas, certamente, na mesma posição de muitos pianistas de Ragtime, o pianista popular brasileiro não recebia seu devido valor. Foi em épocas bastante similares que o uso deste instrumento se instalou na música popular desses países. Segundo Tinhorão, por volta de meados do século XIX. Sobre o piano na música popular brasileira o autor afirma:

Para a música popular isso significou a incorporação, aos conjuntos instrumentais populares, de mais um elemento ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho básica do choro, e possibilitou ainda o aparecimento de um novo tipo de artista: o tocador de piano possuidor de pouca teoria musical e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar – algo depreciativamente – de planeiro (Tinhorão 1998, 131).

Portanto, à semelhança do Ragtime norte americano, que se constituiu pela forma com que seus músicos interpretavam a música europeia, portanto valsas, polcas, schottisches e mazurcas, o Maxixe brasileiro descendia dos mesmos gêneros de base, porém provavelmente com um repertório diferente e inegavelmente com uma instrumentação diferente. O Ragtime de Scott Joplin (1868-1917), Scott Hayden (1882-1915) ou Arthur Marshall (1881-1968), por exemplo, era praticado principalmente ao piano. Enquanto que o Maxixe em diversas instrumentações – pelas Bandas Militares, pelos pianistas (sob a alcunha de Tango Brasileiro) e pelos Chorões, remetidos principalmente aos instrumentos de cordas dedilhadas.

O livro de memórias *O Choro – Reminiscência dos Chorões Antigos* (1936) do veterano tocador de violão e carteiro aposentado Alexandre Gonçalves Pinto (conhecido como Animal) acabou por se tornar a principal fonte histórica na “catalogação” dos músicos Chorões que frequentavam as reuniões de diversão familiar do Rio de Janeiro, nos finais do século XIX e início do século XX (Cazes 1998; Braga 2002; Aragão 2011).

E assim por esse precioso livro – ‘pobre de literatura, porém, rico de recordações’, como o próprio Alexandre admitia – que se sabe desde logo que o choro não constituía um gênero, mas uma maneira de tocar, tendo-se estendido o nome sugerido pela forma chorosa da execução também às festas em que se reuniam os pequenos conjuntos à base do trio de flauta, violão e cavaquinho (Tinhorão 1998, 197).

No Rio de Janeiro, com o intuito de separar o divertimento da classe baixa e da classe média carioca, por volta de meados do século XIX, personalidades como o escritor José de Alencar incentivaram o divertimento carnavalesco ao estilo italiano, como praticado em Veneza. Nos coretos das praças e jardins da cidade, a população tinha a oportunidade de ouvir música instrumental realizada pelas bandas marciais. Mas para se diferenciar das marchas e dobrados, essas bandas começaram a inserir em seus repertórios músicas de gosto popular de “ (...) gêneros mais em voga àquele tempo, ou seja, as valsas, polcas, schottisches e mazurcas importadas da Europa (Tinhorão 1998, 182)”.

O período que compreende o ano de 1889, proclamação da república no Brasil, até a Semana de Arte Moderna em 1922 ficou conhecido no país como a *Belle Époque* Brasileira. Inspirada pelas influências parisienses, centro cultural do mundo ocidental naquela época, a sociedade brasileira passa por momentos de profundas transformações políticas, econômicas e sociais - com o advento de novas tecnologias de comunicação (telefone e o telégrafo), transporte (carro e avião) e entretenimento (cinema). Nesse período, o panorama da música popular no Brasil ficava por conta dos grupos de Choro (as vezes chamados de Regionais), dos compositores pianistas (como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth) com seus tangos brasileiros (“Odeon”) e suas marchinhas de Carnaval (“Oh Abre Alas”), das bandas marciais (como a do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro) e dos Ranchos (agremiações carnavalescas precursoras das escolas de samba) (Tinhorão 1974; Diniz 2003).

Também um importante local no desenvolvimento da música popular do Brasil (principalmente no Rio de Janeiro e no Recife) e dos EUA (principalmente em New Orleans) nas duas primeiras décadas do século XX foram os *cabarets* ao estilo francês. Quase sempre com a presença de um “piano velho” em um palco tosco, bailarinas mulatas e venda de bebidas alcoólicas. No Brasil, esses *cabarets* eram chamados de *café-cantantes* e além das danças europeias, eram interpretados fados, canções, lundus, maxixes e fandangos, o que proporcionou um verdadeiro cruzamento de culturas musicais. Após essas duas décadas de diversões acontecidas nos âmbitos dos cafés-cantantes (também chamadas casas de chope) no Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife, locais frequentados por presença exclusivamente masculina, começaram a surgir nessas cidades um modelo de teatro musical, importado dos padrões culturais de Paris, onde atraíam famílias heterogêneas da classe média carioca. Esses espetáculos ficaram conhecidos como *Teatro Revista* (Gomes 1998, Severiano 2008).



Figura 7: Teatro Revista no Brasil. Fonte: <http://teatrobr.blogspot.com.br/>



Figura 8: Cena de um *vaudeville* dos EUA em 1984. Fonte: <http://www.vintagepri.com.br/>

De uma forma muito semelhante, nos EUA e no Canadá as chamadas *Vaudeville* dominaram por algumas décadas o sistema de diversão da classe média urbana (apesar que, com os anos, os teatros ficaram acessíveis para as classes mais baixas, sendo apresentados também em bairros distantes do centro) nos mesmos moldes dos Teatro Revista do Brasil ou de Portugal. Segundo Tinhorão (1998, 228) foi daí que surgiu o primeiro gênero de música popular no Brasil criado propositalmente para entreter as “massas”, as marchinhas carnavalescas:

Essa democrática intimidade étnica entre os componentes das classes baixas do Rio de Janeiro (onde brancos, negros e mulatos conviviam nos bairros pobres com imigrantes recém-chegados) e em certos estratos da classe média emergente (em que brancos e mestiços vindos do povo miúdo se alinhavam com os imigrantes bem-sucedidos) iria explicar desde logo o fenômeno de não apenas as primeiras músicas populares brasileiras terem saído do teatro vestidas musicalmente por maestros portugueses, mas o fato de o primeiro gênero criado especialmente para a massa urbana – o das

marchinhas carnavalescas – ter resultado do abasileiramento de marchas portuguesas divulgadas por companhias de revistas lisboetas.

Além dos Teatro Revista integrarem o cenário da música popular urbana, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX, pequenos grupos de música instrumental, remanescentes dos grupos de Choro, também eram responsáveis por animar as salas de espera de cinemas, bares, restaurantes e cabarés da cidade. Esses grupos eram chamados muitas vezes de Regionais (Cazes 1998; Menezes Bastos 2005; Coelho 2009) pelo forte teor de suas interpretações musicais e de suas indumentárias ligadas ao folclore nacional. Formados na maioria das vezes por violão, cavaquinho, flauta, clarinete, bandolim e alguns tipos de percussão, um dos conjuntos precursores da época foi o Grupo Caxangá⁷⁷ (liderado por Pixinguinha e pelo violonista João Pernambuco), que posteriormente serviu de base para a criação d’Os Oito Batutas, grupo que se tornou o mais famoso da época (Cazes 1998; Diniz 2003; Coelho 2009).



Figura 9: Grupo Caxangá, formado em 1913. Fonte: <http://www.joaopernambuco.com/>

Portanto, apesar da presença de alguns grupos exaltando a cultura intrínseca do Brasil, torna-se não só musicalmente, mas visualmente perceptível a influência da música norte americana a partir de meados da década de 1920 sob a ação de alguns músicos. Ainda que mais na parte instrumental e visual do que propriamente musical, os primeiros indícios do que viria

⁷⁷ Segundo Cazes (1998, 54) “Desde 1914 se destacava no carnaval carioca o chamado Grupo do Caxangá, uma espécie de grande regional onde figuravam nomes como os de Pixinguinha, Donga e João Pernambuco. Durante o carnaval de 1919, quando o Grupo atuava num coreto armado no largo da Carioca, o gerente do elegante Cine Palais (...), procurou Donga e Pixinguinha e sugeriu que eles selecionassem alguns componentes do Grupo do Caxangá para tocar na sala de espera do cinema. Assim, com intuito nitidamente profissional, surgiu o primeiro conjunto a fazer fama na música brasileira – Os Oitos Batutas”.

ser uma conexão de estilos musicais aparece a partir deste momento na história. As orquestras de baile⁷⁸ começam a inserir canções vindas dos EUA como *fox-trots* e *charlestons* em seus repertórios e, ao acrescentarem a “bateria americana” no naipe de percussão, tentam se equiparar as *jazz-bands* da época (Ikeda 1984). Algo semelhante acontece com o grupo de Regionais os Oito Batutas, por exemplo, que mantiveram sua identidade como grupo regional até voltarem de uma turnê pela França (Paris) em 1922. Quando os integrantes voltam a se reunir no Brasil, utilizaram o nome os Oito Cotubas, e posteriormente para Bi-Orquestra os Batutas, acentuando as influências brasileiras e estrangeiras num *mix* de estilos, como afirma Calado (1990, 236) “ (...) chegando mesmo a ser conhecidos como ‘jazz band sertanejo’”. Visualmente podemos ver a influência que este grupo sofreu dos conjuntos de Jazz e como afirma Ikeda (1984):

Um outro aspecto importante que se verificou com a introdução do jazz no Brasil, além da adoção do ‘novo’ tipo de formação instrumental, foi a adoção da maneira de se posar para as fotografias. Embora não sendo regra geral, o modo tradicional de se posar em posição ereta e séria, ficou bastante modificado a partir dessa época; passaram a posar como se estivessem tocando, com muito movimento de corpo e com expressão de alegria no rosto.



Figura 10: King Oliver's Creole Jazz Band. Fonte: <http://en.muzeo.com/>

⁷⁸ A partir da segunda década do século XX, acontece o primeiro ponto de interseção entre a cultura musical brasileira e a norte americana. Mas não só por conta das orquestras de baile, mas também das bandas militares. Por alguma exigência da classe média carioca (Tinhorão 1998), os maestros dessas bandas começaram a inserir em seus repertórios, além de sambas e choros populares, os conhecidos *fox-trots* dos filmes hollywoodianos (Braga 2004).



Figura 11: Grupo Os Oito Batutas de Pixinguinha. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

A trajetória do grupo os Oito Batutas é, de fato, objeto recorrente nas pesquisas da musicologia brasileira (Menezes Bastos 2005; Coelho 2009). Não só por ter entre seus integrantes nomes que viriam a se tornar célebres na história da música do Brasil, como Donga, João Pernambuco e Pixinguinha. Mas, também, pelo pioneirismo em suas turnês nacionais (sul, sudeste e nordeste do país) e internacionais (França e Argentina) e por personificarem a imagem do grupo que inseriu o modelo jazzístico, musical e estético no Brasil (Menezes Bastos 2005); mesmo que ainda o grupo tivesse dois modelos de apresentação, como afirma Coelho (2009, 225) “(...) observe-se que o modo jazz-band era uma das duas apresentações possíveis dos Oito Batutas, ao lado da típica brasileira, estando o grupo, em 1927, no momento de pleno amadurecimento de um processo gestado pelo menos desde 1922 (...)”. Portanto, entendendo ser possível afirmar que se os EUA tiveram seu ícone da “personificação” do Jazz em Louis Armstrong, o Brasil teve com seu igual valor para a música nacional o saxofonista Pixinguinha (Cabral 1977).

Uma das figuras mais importantes em toda a história da música no Brasil, Pixinguinha é uma espécie de marco da influência do jazz. Tudo começou com uma turnê de seu conjunto. Os Batutas, a Paris, em janeiro de 1922. Levando um repertório constituído por sambas, choros e maxixes, a temporada prevista de um mês terminou sendo esticada para seis (Calado 1990, 235).

Desta maneira, num primeiro momento, mais do que a releitura de temas, práticas performativas ou influência nas composições, o Jazz entra no Brasil como um estilo musical regulado pela formação instrumental, segundo Calado (1990, 234):

As primeiras evidências da penetração do jazz no Brasil surgem no início deste século, ao que parece simultaneamente em várias regiões do país. Mais ainda que um novo gênero musical, foi uma nova formação instrumental que se implantou: o jazz band. O modelo para os novos conjuntos vinha do jazz de new orleans e dixieland: trompete (ou pistão), clarinete e trombone (além do saxofone, às vezes, formando a seção solista), mais violino, banjo, piano e bateria (a seção rítmica).

Então, a partir da década de 1920 a cultura do Jazz foi concretamente se “infiltrando” nos conjuntos de música popular do Brasil (Andrade 1972; Ikeda 1984), tendo como o principal personagem deste hibridismo o saxofonista Pixinguinha, juntamente com seu grupo os Oito Batutas (Cabral 1977; Cazes 1998; Coelho 2009). Ao mesmo tempo, foram importadas as primeiras gravações jazzísticas em cilindro fonográfico e, posteriormente, em discos de 78 rotações, sendo transmitidas pelas rádios nacionais⁷⁹. Influenciados por estas sonoridades e pelo sucesso midiático deste conteúdo (rádio e cinema), foram surgindo as primeiras orquestras de baile com formação instrumental semelhantes as *big-bands* norte americanas, chegando mesmo a serem chamadas de *jazz-bands* brasileiras. A classe urbana média e alta das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Salvador (dentre outras capitais), vivenciaram os primeiros bailes dançantes ao som das canções tipicamente norte americanas. Este fenômeno da divulgação do Jazz e da cultura popular dos EUA aconteceu num processo quase simultâneo nos países da América Latina como Cuba, México e Argentina (Roberts 1999), e nos países da Europa como França, Portugal, Bélgica, Alemanha, Itália e Inglaterra e na África do Sul, portanto, em escala global (Menezes Bastos 1995; Atkins 2003; Martins 2006). Mas fica claro que o foco da pesquisa histórica desta tese aponta para a presença do Jazz exclusivamente no Brasil.

⁷⁹ A primeira transmissão civil no Brasil foi realizada em 1919.

3. Primeiras manifestações jazzísticas no Brasil

Após a primeira guerra mundial a Europa encontrava-se em imensas dificuldades econômicas, políticas e sociais. A recessão nas produções industriais e a redução de suas reservas de tesouro (principalmente ouro) foram frutos dos endividamentos dos países beligerantes que buscaram na indústria norte americana a importação de variados produtos. Consequentemente, os EUA despontavam como uma das maiores potências mundiais com um enorme crescimento da economia, vinculada a estratégia de lucros com a indústria bélica e com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação (Hobsbawm 2003; Martins 2006). Uma parcial neutralidade dos EUA em quase toda a primeira guerra desviara seus planos econômicos ao fortalecimento das relações comerciais com os países da Ásia e da América Latina, ao avanço da produção agrícola, industrial e ao fornecimento desses produtos às potências europeias em conflito. Ao término da guerra, muitos países europeus tornaram-se dependentes das exportações americanas e os EUA acabaram por possuir quase metade de toda reserva de ouro que circulava no mercado financeiro internacional (Hobsbawm 2003).

Após a primeira guerra, estas mudanças no âmbito econômico mundial fizeram mudar progressivamente o foco da atuação do poder internacional da Europa imperialista, portanto das potências econômicas como a Inglaterra, a Alemanha, a Bélgica e a França, para a América do Norte, base do modelo capitalista. E não foi só nos países da América do Sul que se sentiu a infiltração deste novo modelo de economia e cultura, mas em praticamente todos os países do globo, como afirma Tinhorão (1998, 251) “(...) com o jazz assumindo o símbolo da Liberdade através do uso de suas dissonâncias (...)”.

Até o fim do século XIX as únicas formas de se comercializar música popular eram através da venda de partituras, principalmente editadas para o piano e posteriormente com a venda de cilindros fonográficos. Porém a partir do início do século XX com o advento da indústria cultural, da música “produto” (ou mercadoria) e da *mass media* (Martins 2006), expandiu-se o desempenho das gravações de áudio após o desenvolvimento e pesquisa de novas tecnologias de reprodução mecânica via cilindros de cera nos gramofones e, posteriormente, na produção dos discos de ebonite, goma-laca e finalmente em vinil, no final da década de 1940.

Como em todas as áreas econômicas, a expansão da indústria e do comércio do “mercado cultural” nos EUA, onde se inclui a indústria do rádio, do cinema e da música e numa pequena parcela, todavia importante, na Europa (principalmente Alemanha, França, Itália e Inglaterra), desenvolvem-se progressivamente os critérios mercantis vinculados à música

popular, onde as possibilidades comerciais da arte muitas vezes sobrepõem-se as suas qualidades artísticas (Adorno 1968; Benjamin 1969).

Essa subordinação do artístico ao comercial iria explicar, afinal, não apenas a crescente transformação da música popular em fórmulas fabricadas para a venda (depois de obtida a massificação, basta produzir “o que o povo gosta”), mas a progressiva dominação do mercado brasileiro pela música importada dos grandes centros europeus e da América do Norte, sedes também das gravadoras internacionais e da moderna indústria de aparelhos eletrônicos e de instrumentos de alta tecnologia (Tinhorão 1998, 248).

Ainda no período pós primeira guerra, outro importante fator na entrada da cultura norte americana no Brasil deveu-se a um aumento considerável de imigrantes⁸⁰ europeus no país, principalmente para o local de dominância econômica escolhida pela corte de Portugal, o polo geográfico sul-sudeste. Portugueses, espanhóis, italianos, poloneses, alemães e japoneses migraram aos milhares para o país, facilitando a assimilação das novidades norte americanas (por já terem sido consumidas em seus países de origem). Com isso, companhias como a Odeon e a Victor importavam seus cilindros com temas de *Cake-Walk*, *One Step*, *Fox-Trot*, *Charleston* e *Ragtime*, principalmente para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo (Castro 1990). Afim de se adaptar ao gosto musical popular desta camada social, as orquestras de baile buscavam reproduzir os temas que eram ouvidos nas casas de famílias pelos cilindros e discos importados.

Portanto, o fenômeno da dança⁸¹ que sempre teve sua importância na cultura popular brasileira tal como em muitas outras culturas, presente desde os tempos de Brasil colônia com as Umbigadas, os Lundus e os Maxixes e posteriormente, nos finais do século XIX, com as danças de salão tocadas pelos conjuntos de Choro, assumia a partir da década de 1920 uma nova identidade musical e uma nova formação instrumental, frutos também desta infiltração da cultura norte americana no país. Assim, afim de reproduzir as músicas que a classe média dos

⁸⁰ Segundo o site do IBGE, no período entre anos de 1924 e 1933 migraram para o Brasil 61.723 alemães, 70.177 italianos, 110.191 japoneses e 233.650 portugueses. Disponível em <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-por-nacionalidade-1884-1933.html>> acesso em 1/03/2017.

⁸¹ Diversos autores (Schuller 1989; Gioia 1998) atribuem às características exaltadas e alucinadas de diversão das décadas de 1920 e 1930 nos EUA ao advento de um tipo de entretenimento exercido em salões e clubes de dança, vinculados ao estilo frenético dos arranjos e interpretações das *Jazz Bands* e sua divulgação pela “Era do Rádio” também chamada “Era do Jazz”. Entendo que um dos pontos cruciais envolvidos neste fenômeno não está sendo analisado pela perspectiva da psicologia social, visto que um importante fator de análise passa pela compreensão do comportamento coletivo nos anos de repressão ligados à Lei Seca entre os períodos de 1920 e 1933.

grandes centros urbanos do Brasil consumia em forma de disco e pela audiência das rádios de forma acusticamente mais próxima, os grupos e bandas brasileiras tiveram que adotar a instrumentação (pelo menos similar) das *jazz-bands* dos EUA, principalmente pelo uso da “bateria” à base de caixa, surdos, pratos e bumbo com o pedal (Ikeda 1984).

Após a Primeira Guerra Mundial, cristalizaram-se, a partir da América do Norte, dois elementos fundamentais no crescente setor de lazer dos países do mundo ocidental: o cinema e os salões de dança animados por jazz bands. Esta nova expressão disseminou-se de tal forma que a década de 20 foi, por obra do escritor Scott Fitzgerald, chamada de Era do Jazz – entendendo-se tal conceito para muito além do jazz como forma musical originária de Nova Orleans, de forma a designar, com considerável abrangência, uma atitude de vida febril, na qual sobrava dinheiro e divertimento (Mello 2007, 71).

Afim de exibir a novidade instrumental chamada “bateria americana” para a classe média e para a elite do Rio de Janeiro e de São Paulo, empresários brasileiros contrataram a ida do grupo norte americano Harry Kossin Jazz Band em meados de 1919 para uma série de concertos nestas cidades (Ikeda 1984; Labres Filho 2014; Júnior 2016). Influenciados pelo sucesso da excursão deste grupo pelo Brasil, os músicos brasileiros começaram a montar suas próprias Jazz-Bands, onde a partir do início da década de 1920 sabe-se dos espetáculos e das gravações pelo selo Odeon das Casas Edison de três grupos nacionais (que se esforçavam em imitar os negros de New Orleans): a Jazz-Band Brasil América, a Orquestra Ideal Jazz-Band e o Jazz-Band do Batalhão Naval que segundo Mello (2007) era conhecida como a melhor orquestra do Brasil na época por suas interpretações⁸² dos Choros e Maxixes.

Tinhorão (1998, 254) afirma “desencadeada, enfim, a onda de americanização (...) multiplicaram-se por todo o país a partir de 1923 os adeptos do estilo jazz”. Logo formaram-se diversas *jazz-bands* no Rio de Janeiro tais como a Jazz-Band Sul Americano do Romeu Silva, a Apolo Jazz Orquestra, o American Jazz-Band de Sílvio de Sousa e a Jazz-Band da gravadora Odeon e ainda em São Paulo as Jazz-Band Adreozzi, o Jazz-Band República, o Jazz-Band Caracafu, o Jazz-Band Salvans, a Orquestra Ragtime Fusellas e o Jazz-Band Imperador (Ikeda 1984; Mello 1987, 2007; Tinhorão 1998; Guinle 2002). Na cidade de Santos tiveram as Jazz-Band Miramar e o Jazz-Band Scala; em Porto Alegre a Jazz Espia Só que segundo Vedana (1987)

⁸² Tinhorão (1998, 254) afirma que “Para a evolução da música urbana brasileira, a primeira consequência da adoção do estilo jazz-bandístico (como á época se dizia) foi a transformação da marcha carnavalesca carioca (...) na imitação do tempo quebrado e acelerado dos *fox-trots* e *charlestons* americanos”.

fez imenso sucesso no sul do país entre 1923 e 1932, e em Recife a Jazz-Band Acadêmica do maestro e compositor Capiba⁸³.

Nos anos 20 a expressão JAZZ já era assumida para uma variada gama de interpretações dentro da música popular feita no Brasil. Para diversos músicos amadores, ela designava um agrupamento instrumental formado para animar bailes da alta classe média de alguns grandes centros, como Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. Eram as Jazz Bands (Mello *in* Francis 1987, 279)

Em vista disso, esse novo modismo das *jazz-bands* das décadas de 1920 e 1930 trouxera os primeiros indícios de um “abrasileiramento” do Jazz, ao mesmo tempo que acontecia um movimento de “jazzificação” da música popular brasileira, visto que constavam nos repertórios dessas bandas temas de Ragtime, *Fox-Trot*, *Shimmies* e também Choros, Maxixes e marchinhas carnavalescas. Os maestros e compositores tinham nos seus costumes musicais o perfil e a identidade brasileira de performance, enquanto que, ao mesmo tempo, buscavam interpretar canções da cultura norte americana sem tantas apropriações estéticas, salvo alguns exemplos musicais que se ouviam nas rádios e em alguns poucos discos importados que chegavam ao Brasil na época (Júnior 2016).



Figura 12: Jazz-Band Campinense em 1926, dirigida pelo pianista e compositor Capiba. Fonte (Mello 2007, 89).

⁸³ Lourenço da Fonseca Barbosa, o Capiba, foi um dos principais movimentadores das *jazz-bands* do nordeste e um grande compositor de Frevos. Segundo Mello (2007), Capiba fundou em 1926 a Jazz Band Campinense em Campina Grande da Paraíba. Posteriormente ao se mudar para João Pessoa, capital deste estado, fundou a Jazz Band Independência em 1928 e finalmente em 1931 a Jazz-Band Acadêmica em Recife, que era conhecida apenas como “Acadêmica”.

Inclusive, antes dessa “invasão” da cultura norte americana no Brasil, a música instrumental que era gravada no país pelos grupos⁸⁴ de Regionais e pelas Bandas, num rudimentar processo mecânico, eram os gêneros nacionais de dança e os estilos de forte influência europeia como os Dobrados, as Mazurcas, os Choros, Polcas, Valsas e Quadrilhas. Como afirma Mello (2007, 73) “Por volta de 1916, surgem em disco as primeiras formações denominadas orquestras (...)” por gravações dos ritmos norte americanos como o *One-Step* e o *Fox-Trot* e com formações mais numerosas de instrumentistas. A partir deste ponto acentua-se na música dançante do Brasil a predominância das influências da música norte americana sobre as de ascendência europeia. A exemplo da Orquestra Odeon (devido a fábrica de discos de mesmo nome), a Orquestra de Luiz de Souza que gravou um *one-step* intitulado “Rag-Time” e a Orquestra de Madame Hugot que gravou outro *one-step* intitulado “Gabi” (Mello 2007).

Desta maneira, entendo que quando o grupo os Oito Batutas retornam ao Brasil da comentada turnê Europeia de 1922 como o “(...) primeiro conjunto brasileiro que viajou à Europa (Guinle 2002, 94)”, de alguma forma, testemunham o Jazz já instalado socialmente como atividade cultural no país. Na época a imprensa e a crítica especializada desaprovaram a influência que o grupo tinha sofrido da presença do Jazz em Paris, pois chegaram na cidade com flauta, violões, cavaquinho, bandolim, pandeiro e percussões e voltaram usando instrumentos como saxofone, banjo e bateria, mas também pelas particularidades sonoras que remetiam ao *Fox-Trot* e ao *Charleston* como nas composições “Ipiranga”, “Dançando” e “Carinhoso”. Contudo as *Jazz-Bands* com suas gravações de diversos ritmos norte americanos já tinham se tornado uma prática regular. E mesmo assim Pixinguinha não estava quebrando totalmente os paradigmas musicais⁸⁵. Schuller (1986, 20) afirma que “*While both the samba and the Charleston existed in the jazz of the 1920s-the samba rhythm fitting into the category called ‘the Spanish tinge’ by Jelly Roll Morton*”. Assim, por uma visão de protesto e ideologias nacionalistas, fica claro que por ser Pixinguinha e os Oito Batutas “(...) o mais famoso conjunto de música popular do Brasil” (Vedana 1987, 17), portanto um dos seus símbolos representativos, a crítica (como a citada anteriormente) voltava-se rigorosamente por esta “perda” de identidade e preservação

⁸⁴ Segundo Mello (2007, 72) “Formações mais simples, com três ou quatro músicos (geralmente flauta ou clarinete, violão e cavaquinho) eram chamadas de ‘grupos’”. Progressivamente aos Grupos foi-se adicionando mais instrumentistas que passaram a ser chamados de Bandas. Com a entrada da música norte americana no país, formações mais numerosas foram surgindo e passaram a ter o nome de Orquestras. Culminando posteriormente nas numerosas *big-bands*.

⁸⁵ Uma vez já comentado aqui as analogias musicais entre o Jazz e a música instrumental popular brasileira.

cultural do patrimônio nacional pela força mercadológica e política que os norte americanos exerciam nos países da América Latina.

Segundo pesquisa que Labres Filho (2014) efetuou na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, encontram-se milhares⁸⁶ de referencias ligadas à palavra “Jazz” nos arquivos de jornais, revistas e folhetins desta cidade entre os anos de 1920 e 1929. Talvez isto possa ilustrar um pouco a quantidade de atividades destes grupos musicais na sociedade carioca deste período. Destacam-se nomes de grupos como a Jazz Band Schubert, Jazz Band Sul Americano Romeu Silva, Jazz Band Espia Só, Oito Cotubas Orquestra e Jazz Band, Jazz Band Gordon Stretton, Jazz Band do batalhão Naval, Jazz Band Kosarin, Jazz-Band Acadêmica, apenas para citar algumas.

Guinle *apud* Ikeda (1984) refere que foi Hary Kosarin que difundiu o uso da bateria no Brasil, instrumento que na época, tal como em Portugal ou Espanha, era sinônimo de Jazz neste país. O autor afirma que, segundo nota no jornal *O Estado de S. Paulo*, foi entre agosto de 1919 e fevereiro de 1920 que a orquestra de Kosarin permaneceu em atividade no Brasil, influenciando diversos músicos e artistas da época. Contudo, segundo a pesquisa de Ikeda (1984), Kosarin não foi o pioneiro no uso deste instrumento em terras brasileiras. Fundamentado em registro da revista *Fon-Fon* de 1º de dezembro de 1917, Ikeda (1984) cita que a orquestra que se apresentou no espetáculo do Teatro Fênix do Rio de Janeiro tinha “(...) um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra nuns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo”. Portanto tanto este autor quanto Mello (2007) concordam que esse teria sido o primeiro registro do uso da bateria no Brasil, consequentemente “ (...) no mínimo do espírito jazzístico”. Logo Ikeda (1984) afirma:

São, no entanto, os jornais e revistas desse período que, documentando a presença das diversas companhias teatrais, circos e artistas enfim, irão nos fornecer os maiores detalhes da presença da música americana entre nós. Podemos perceber que muito antes de se falar de jazz, gêneros como o rag-time, one-step, two-step, fox-trote e anteriormente o cake-walk eram mencionados em nossos noticiários; isto bem antes de 1920.

⁸⁶ Jornal do Brasil (2080 registros), Correio da Manhã (1836 registros), O Paiz (1083 registros), A Manhã (958 registros), Gazeta de Notícias (885 registros), O Imparcial (849 registros), A Noite (832 registros), Diário Carioca (473 registros), Crítica (179 registros).

Outro importante protagonista é o maestro Romeu Silva, que foi o primeiro a se destacar internacionalmente com uma *Jazz-Band* brasileira. Mello (2007, 78) afirma que em meados da década de 1920 “No Brasil, Romeu já era o mais destacado líder de *jazz band*, fazendo bela figura à frente de seus comandados, elegantemente trajados de smoking e contando com a valiosa ajuda do milionário Otavio Guinle para adquirir instrumentos importados que utilizavam”. Tendo sua orquestra excursionado por diversos países da Europa e também para os EUA, foram diversos os músicos estrangeiros que atuaram com a orquestra de Romeu, incluindo “ (...) durante algum tempo Josephine Baker, em Paris (Guinle 2002, 94)”, além dos 137 discos (cada disco tinha duas músicas) gravados pela Odeon com sua orquestra Jazz Band Sul-Americana.



Figura 13: Divulgação da orquestra de Romeu Silva em Bueno Aires na década de 1930. Fonte: Mello (2007, 81)

Posteriormente, nos EUA, as *jazz-bands* que apresentavam Ragtimes, Blues, temas ao estilo New Orleans, Chicago e Dixieland foram evoluindo e aumentando a quantidade de músicos participantes. Foram deixados de lado os instrumentos de corda como violino, viola e violoncelos e aumentaram a quantidade de instrumentos de sopro (Schuller 1986; Gioia 1998). Durante a década de 1930 um novo estilo de Jazz emergia e que viria se tornar o mais popular do século XX, o *Swing*. Segundo Gridley (2000, 90) “*Most jazz from the 1930s and early 1940s is called ‘swing music’, and this time in history is now know as ‘the swing era’. Much of its music was played by bands of ten or more musicians, and so it is also called ‘the big band era’*”. No Brasil, durante todo os anos de 1930 e 1940, o Jazz que foi feito no país ficou a cargo das orquestras de baile (*Jazz-Bands*), que apesar de incluírem diversas canções nacionais, “vestiam” seus arranjos ao estilo das *big*

bands norte americanas e aumentavam o número de músicos integrantes. Na década de 1940 os “pólos jazzísticos” do Brasil eram o Rio de Janeiro e São Paulo, mas ainda hoje, orquestras desse estilo dominam o mercado de eventos formais (casamentos, formaturas e premiações) nas principais capitais do país.

Seguindo uma tendência verificada nos EUA, já ao final dos anos 20, os jazz bands brasileiros vão sendo progressivamente reforçados por mais instrumentos de sopro, formando-se naipes específicos de saxofone, trompetes e trombones, que somados a seção rítmica acabam evoluindo para as big bands, ou grandes orquestras. Foi principalmente a partir da década de 40, quando as transmissões radiofônicas norte-americanas divulgaram fartamente o som das bandas de swing, que importantes orquestras se desenvolveram – como a Tabajara (do maestro Severino Araújo, em atividade até hoje), a Fon-Fon (do maestro e saxofonista Otaviano Romero Monteiro), ambas no Rio de Janeiro, e a de Sílvio Mazzuca (também ainda em atividade), em São Paulo (Calado 1990, 241).

As décadas de 1930 e 1940 no Brasil ficaram conhecidas como a *Época de Ouro* da música popular brasileira (Napolitano 2007; Severiano 2008), período marcado por uma forte tendência nacionalista adotada no Brasil “república” pelo governo ditatorial de Getúlio Vargas. Pela valorização do patrimônio nacional, empresas como a Brunswick financiaram a gravação e a comercialização dos discos com gêneros de música popular brasileira como Choros, Sambas e Baiões⁸⁷ e gêneros regionais como Maxixes, canções, Toadas, sambas do morro, Cocos, Emboladas, Batuques, Valsas, Mazurcas, Quadrilhas de festas de São João, Modinhas, marchas de carnaval, Cateretês e modas-de-viola (Tinhorão 1998). Neste panorama inaugura-se em 1936

⁸⁷ O Baião é um gênero de música e dança popular da região do Nordeste do Brasil. Sua terminologia vem da corruptela da palavra *baiano*, que para Oneyda Alvarenga e Pereira da Costa era uma das formas de se chamar um tipo de *lundu* feito no interior da Bahia. Normalmente eram utilizados a viola caipira, a rabeca, o triângulo, a flauta e a zabumba. Quando cantado, em alguns estados como Paraíba e Sergipe recebia o nome de *rojão*. A partir de meados da década de 1940 recebeu uma nova forma de interpretação pelo cantor e compositor Luiz Gonzaga, que adicionou o uso do acordeão (baseado nas *chulas* de Portugal) e popularizou o gênero, sistematizando todas as suas características musicais, visuais, comportamentais, poéticas e culturais. Por isso, Luiz Gonzaga recebeu o título de *Rei do Baião*. Entre meados da década de 1940 e 1950 o gênero chegou mesmo a rivalizar com o Samba pelo posto de símbolo da música popular brasileira. Outros nomes importantes do gênero foram Carmélia Alves, Claudete Soares e Luis Vieira quando cantado e Dominginhos, Quinteto Violado, Hermeto Pascoal e Aírto Moreira no instrumental (Linhares 2007; Severiano 2008; Tiné 2008).

a Rádio Nacional, seguindo a orientação nacional-populista da Era Vargas, com programação voltada para o “gosto popular”.

É nesse contexto que começa a se formar um conceito reproduzido até os dias de hoje: a definição dos gêneros de “raiz” ou “autênticos”. Uma parte da música que circulava nas gravações e programas de rádio deste período é selecionada como representativa da nação brasileira, numa tentativa de combater as influências estrangeiras. Embaixo desse “guarda chuva” da música de “raiz” encontramos o choro, o frevo e o baião, dentre outros gêneros populares urbanos que foram eleitos como “autênticos”, portanto símbolos de “brasilidade” (Braga 2012, 11).

Ao mesmo tempo, a crescente economia norte americana baseada no modelo capitalista de Roosevelt e com financiamento maciço das companhias Rockefeller divulgando o *american way of life* (Martins 2006), infiltraram-se fortemente nos países da América do Sul, sobretudo no Brasil, com uma distribuição maciça dos seus produtos fonográficos e pela veiculação do cinema hollywoodiano, onde se ouvia maioritariamente Blues, Ragtimes, *Fox-trots*, Swings e *Boogie-woogies*, além dos gêneros latinos com a *política da boa vizinhança* (Saraiva 2007) como Rumbas, Congas, Boleros e Sambas (principalmente pela voz de Carmem Miranda).

A música popular brasileira urbana, marcada por uma forte identidade rítmica e melódica desde os seus primórdios, nunca deixou de estar nas preferencias culturais das classes baixas e médio-baixas das grandes cidades. Apesar da forte tendência em “americanizar” as orquestras de baile, reflexos da ascensão econômica (consequentemente da indústria cultural) dos EUA durante a primeira e a segunda guerra mundial, não só pelo Brasil como por toda América latina, os maestros e arranjadores brasileiros mantinham seus contatos musicais com as preferencias populares, nomeadamente os Sambas, Choros, Baiões e Maxixes. Ali, surgiram as primeiras interseções da música popular brasileira com o Jazz norte americano, mesmo que esta “interseção sonora” ainda não pudesse ser considerada como Jazz Brasileiro.

Além de tocar música popular brasileira sob o ritmo e os padrões de arranjo do swing (recebendo influência direta de band-leaders como Woody Herman, Tommy Dorsey e Artie Shaw, entre outros), o que também faziam outras orquestras brasileiras, Severino Araújo opera uma espécie de antropofagia jazzística: transforma clássicos norte-americanos como ‘Stardust’ ou ‘Rhapsody in Blue’ em samba (Calado 1990, 243).

Contudo, discordo de Calado (1990, 243) quando o autor afirma que “ (...) foram das orquestras que saíram muitos dos principais solistas do que já poderia ser considerado o jazz brasileiro moderno, nos anos 50”. Apesar de eu entender que os primórdios deste gênero musical começaram de fato nesta década, por conta de artistas como Johnny Alf, Dick Farney, João Donato (Castro 1990; Gomes 2010) e, principalmente, Tom Jobim (Cabral 1997), considero que a fusão destes gêneros ainda estava bastante inconsistente neste período, podendo sim haver influências diretas do Jazz na música brasileira, mas não ainda a sedimentação das componentes musicais do que viria constituir o Jazz Brasileiro. Contudo, foi justamente pelo contato com esta multiplicidade de estilos musicais nas orquestras de baile que seus músicos atuantes, posteriormente, fariam surgir na década de 1960 os fatores para objetivar o conceito de “fricção de musicalidades” descrito por Piedade (1997, 2003, 2005).

Assim, muitos dos músicos que atuaram no movimento Samba-Jazz e posteriormente na Bossa-Nova, eram artistas atuantes em grandes orquestras, mas já se influenciavam pelas novas correntes do Jazz como o *Bebop* (Owens 1995) e posteriormente o *Cool*. Segundo Guinle (2002, 95) “ (...) músicos brasileiros que se dedicavam ao jazz, tendo como predileção as escolas modernas⁸⁸”. O autor descreveu uma lista deles na primeira edição de seu livro em 1953, ao constar os nomes de: Vidal, Jorge e Luiz Marinho, Luizinho, Chou e Luis Chaves como contrabaixistas. João Donato, Moacyr Peixoto, Dick Farney, Centopéia, Fats Elpidio, Paulinho e Luizinho Eça como pianistas. Paulinho, Dom Um Romão, Sut, Sutininho, Plínio Araújo, Hildefredo, Milton Banana, Rubinho, Pituca e Maurício como bateristas. Laurindo Almeida, Nestor, Dinarte, Geraldo Miranda, Ismael e Paulinho como guitarristas. Norato, Raulzinho, Astor, Manuel Araújo, Maciel, Nelsinho e Donato como trombonistas. Júlio Barbosa, Clélio Ribeiro, Sombra, Alex, Formiga, Wagner, Santos, Maurílio, Barriquinha, Djalminha e Araken como trompetistas. K-Ximbinho, Paulo Moura, Zacarias e Copinha como clarinetistas. Casé, Paulo Moura, Arcy, Jorginho, Bauru, Helio Marinho, Cipó, Darcy, Luizinho, Zé Bodega, Bolão, Juarez, Walter Rosa, Luiz Bezerra e Aurino como saxofonistas. E ainda cita os irmãos Mário (piano), Antônio (contrabaixo), Léo (bateria) e Oscar Castro Neves (violão) (Guinle, 2002).

⁸⁸ Para Jorge Guinle o Jazz moderno é aquele posterior ao estilo New Orleans, visto que a 1ª edição da sua publicação é do ano de 1953. O autor citou sobre os músicos brasileiros “Esses nunca tiveram contato com o jazz de Nova Orleans ou *dixieland* e são, portanto, admiradores dos estilos modernos (Guinle 2002, 92)”.

4. Música brasileira, Jazz e hibridismo

Com o desenvolvimento da música instrumental popular no Brasil, objetivada como realidade cultural na prática do Choro, do Samba, do Frevo e do Baião e posteriormente fundamentada numa tensão com o Jazz norte americano, surgem desde a década de 1950 os primeiros indícios do gênero musical que viria ser conhecido como Jazz Brasileiro. Como mencionado anteriormente em Piedade (1997, 2003, 2005), podemos observar uma série de denominações referentes a esta linha de prática artística, ora chamada de “música instrumental” ora “instrumental brasileiro” pelos músicos e apreciadores nativos, ora Jazz Brasileiro pelos acadêmicos e pela crítica especializada, ora *Brazilian Jazz* pelos estrangeiros (diga-se principalmente, pelos norte americanos e europeus).

Decididamente, entendo que com o decorrer desta fricção de musicalidades entre o Jazz e a música instrumental popular brasileira iniciada seguramente por alguns artistas⁸⁹ precursores da Bossa-Nova, uma formatação genérica de performance foi-se sedimentando e, aos poucos, dando espaço as características necessárias para a eclosão desta realidade artístico-musical.

Decerto que a prática da improvisação está presente desde dos primeiros grupos de Choro das décadas finais do século XIX, principalmente nas reuniões informais nas casas da pequena burguesia onde os trios de violão, cavaquinho e flauta tinham presença recorrente (Cazes 1998; Severiano 2008). Grupos semelhantes aos de Antônio da Silva Callado servem de exemplo para certificarem esta afirmação e, como asseguram Bastos e Piedade (2006, 933) “um aspecto comum entre o jazz e o choro é, sem dúvida, a improvisação generalizada e o caráter de interação entre os músicos na performance. Na música instrumental, a forma do improviso está diretamente ligada à do jazz”. Porém, por tratar-se de linguagens musicais bastante diferentes, assumindo objetivos distintos na improvisação, a única relação que observo, tendo em vista tanto os grupos pioneiros como os grupos atuais do Choro, é que existiu com o passar dos anos uma influência unilateral do Jazz na prática do Choro (Barreto 2012).

Nas conversas informais dos artistas de música instrumental no Brasil, é recorrente ouvir-se a afirmação “o Choro é o Jazz do Brasil”. Sob um ponto de vista superficial, esta

⁸⁹ Contudo, parece que a presença de apenas um indivíduo estrangeiro, altamente qualificado (no Jazz), pode auxiliar na mudança de rumo e nas influências estéticas que uma comunidade musical de determinado local/período assume. No Brasil, apontasse com este exemplo o clarinetista norte americano Booker Pittman (MacCann 2007; Albin 2016). Como em Portugal, Veloso, Mendes e Curvelo *in* Castelo Branco (2010, 652) apontam o exemplo do saxofonista belga Jean-Pierre Gebler.

declaração não é totalmente equivocada, pois como foi demonstrado anteriormente, as raízes destes gêneros remontam a elementos comuns, ora por se originarem majoritariamente da Polca (e também das Valsas e Mazurcas europeias) e das influências da música africana sincopada, ora por se constituírem de uma prática interpretativa contemporânea baseada na improvisação. Apesar disto, sob um ponto de vista analítico-musical decerto que esta afirmação merece uma apreciação crítica. Sob um ponto de vista prático e empírico, Cazes (1998, 124) estabelece as seguintes comparações:

- O Choro é doméstico, ao ar livre e diurno. O jazz é boêmio, de ambientes fechados e noturno;
- No Choro o improviso acontece a todo instante, sem uma ordem preestabelecida. No jazz, a partir dos anos 1930, o improviso é distribuído em chorus, de duração determinada;
- A improvisação do Choro é mais rítmica e mais próxima do material temático do que as melodias criadas livremente em cada chorus no jazz;
- O Choro tem evoluído de forma linear, sempre absorvendo informações. O jazz se desenvolveu em ondas que se sucedem: swing, bebop, cool, free, etc.;
- O Choro é originário da classe média. O jazz, da classe pobre;
- O Choro nunca significou uma oportunidade de ascensão social, ao contrário do jazz. Por isso mesmo, os chorões não se apresentam bem-vestidos, como tradicionalmente fazem os jazzistas⁹⁰.

Porém, muitos artistas brasileiros ligados ao Choro foram responsáveis pelo processo de hibridismo da música nacional com o Jazz. Desde Severino Araújo com sua Orquestra Tabajara, fundada na cidade de João Pessoa em 1933 (sendo a mais antiga em atividade no Brasil) com o exemplo do tema de 1937, *Espinha de Bacalhau* (forte modelo desta fricção de musicalidades), como o saxofonista Paulo Moura que segundo Cazes (1998, 122) se tratava de

⁹⁰ De certo que a opinião de Cazes (1998) remete-se a indumentária para ocasiões formais, nos moldes europeus do uso do terno e da gravata. Mas, de forma genérica, o autor refere-se aos jazzistas das primeiras décadas do século XX. Nas fotos e nos filmes os músicos norte-americanos da era do swing, e até à era bebop, aparecem vestidos com certo formalismo, de resto acompanhando as práticas dessas épocas. A partir dos finais da década de 1960, com a fusão do Jazz com o Rock, certamente que são visíveis as mudanças estéticas de figurino. Ainda que o termo “bem-vestidos” possa ser totalmente questionado.

“(…) um rapazinho de sonoridade e fraseado especiais”, nos arranjos dos maestros Sebastião de Barros (o K-Ximbinho) e Radamés Gnattali, além dos músicos que trabalhavam nessa fronteira e que chegaram a emigrar para os EUA como é o caso de Aníbal Augusto Sardinha (o Garoto) e dos violonistas Djalma de Andrade (o Bola Sete), Laurindo Almeida e, posteriormente, Baden Powell que também passou pela Bossa-Nova.

Por outros caminhos, a fricção do Jazz com o Samba se deu de forma bem diferente. Enquanto que os Chorões adotaram apenas alguns poucos conceitos da improvisação jazzística e extensão de acordes⁹¹ pós-Pixinguinha e os Oito Batutas (mas sobretudo nos dias atuais), outros músicos populares em sua grande parte ligados as orquestras de baile (paradoxalmente, muitos desses oriundos dos grupos de Choro), abraçaram não só a prática da improvisação, mas também as técnicas de composição, estrutura e principalmente o encadeamento de *voicings* em *block chords* (assunto abordado mais a frente neste trabalho) nos acompanhamentos harmônicos. Essas referências de harmonização estavam diretamente ligadas aos arranjos para essas orquestras que eram influenciadas pelas *jazz-bands* e pelas *big bands* norte americanas, essencialmente com o uso das extensões harmônicas de 9ª, 11ª e 13ª nos acordes. Assim essas práticas interpretativas foram utilizadas primeiramente pelos instrumentistas e posteriormente pelos conjuntos vocais que ficaram bastante em voga nos finais da década de 1940 e início de 1950 como os Garotos da Lua (posteriormente Os Namorados da Lua), Anjos do Inferno, Os Cariocas, os Quintandinha Serenaders, dentre outros (Castro 1990).

No Rio de Janeiro, importante contexto da eclosão da música popular urbana do Brasil e onde a prática do Maxixe, do Choro e posteriormente do Samba estavam melhor consolidadas como realidade artístico-social, surgiram na década de 1950 alguns artistas que, sendo fãs do Jazz⁹², foram influenciando direta e gradualmente a forma de se interpretar música brasileira. Assim, uma das principais e mais subjetivas discussões sobre definições de gênero musical englobam a separação estético-musical entre os estilos Samba-Jazz e Bossa-Nova (Castro 1990; Saraiva 2007; Gomes 2010). Ao observarmos os nomes dos músicos participantes, os temas tocados e os seus compositores, a época de atuação e os locais de concerto, veremos que a semelhança é tanta que chegam a estar em ponto de igualdade de personagens e objetos.

⁹¹ No Choro predominam acordes em tríades e tétrades (logo com a extensão das sétimas) e, às vezes, as nonas.

⁹² Muitos deles membros do aclamado Sinatra-Farney Fan Club que era o local de encontro dos amantes de Jazz do Rio de Janeiro nos finais da década de 1940, especificamente 1949.

A descrição do sambajazz como uma junção do samba com o jazz não é muito explicada, ou melhor caracterizada, apenas indica-se que não é qualquer tipo de mistura destas duas musicalidades que se trata mas aquela que junta o ritmo do samba com a harmonia e improvisação do jazz. Mas este argumento também não é o mesmo usado no caso da bossa nova? É justamente neste ponto que reside uma das ambiguidades na definição do sambajazz (Saraiva 2007, 19).

No bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, surgiu em 1949 o que poderia ser considerado o principal reduto artístico pré-Bossa-Nova da época: o Sinatra-Farney Fan Club. Comandado pelas meninas Joca, Didi e Teresa, o clube poderia ter sido uma espécie de *Minton's Club* (Pinheiro 2012) se não fosse pelo seu breve tempo de funcionamento⁹³ e pelas restrições e regras adotadas pela administração. Nele, aconteceram as primeiras *jam sessions*⁹⁴ do Brasil e passaram músicos e personagens como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá, Billy Blanco, Johnny Alf, João Donato, Dick Farney, Paulo Moura, Luizinho Eça, dentre outros. Como afirma Castro (1990, 39) por lá, “poderia se falar de jazz moderno, discutir estilos de piano e até contar sobre as últimas inovações estilísticas que estavam sendo feitas na Costa Oeste por uns sujeitos chamados Gerry Mulligan, Lee Konitz e Lennie Tristano”. O clube só durou 17 meses, funcionando de fevereiro de 1949 a julho de 1950. Porém suas *jam sessions* deixaram um legado no encontro dos músicos e novas amizades que se prolongaram posteriormente nas festas nos apartamentos dos próprios artistas e entusiastas do clube.

As jam que mais preservaram o velho espírito (...) foram as que Paulo Moura promoveu em sua casa, na Tijuca, em 1954. Elas reuniam, além dos ocasionais Donato e Alf, menores de vinte anos como o pianista Luizinho (Eça), o guitarrista Durval (Ferreira), o gaitista Maurício (Einhorn) e um dente-de-leite de treze anos, chamado Beбето, que, então indeciso entre sax-alto, a flauta e o contrabaixo, acabaria escolhendo todos no futuro Tamba Trio. Os sons que eles produziam já não eram os do Sinatra-Farney e ainda não chegavam a ser os da Bossa Nova que viria (...) (Castro 1990, 45).

Deste modo, alguns anos antes do surgimento da Bossa-Nova, gênero que demarcou de modo definitivo a fusão do Samba e do Jazz, músicos como Garoto, Laurindo Almeida, Dick Farney e Johnny Alf, segundo Calado (1990, 245) podem ser considerados os principais

⁹³ Posteriormente o Little's Club no Beco das Garrafas ficou conhecido como o Minton's do Brasil.

⁹⁴ Segundo Pinheiro (2012, 16) “(...) uma ocasião performativa idealmente aberta a qualquer músico que manifeste o desejo de participar”.

precursores deste movimento. João Donato, Luizinho Eça, Luiz Bonfá e o cantor Lúcio Alves, entre outros, também podem ser citados como importantes precursores da Bossa-Nova por interpretarem em seus concertos e gravações temas românticos do Jazz, Boleros e Sambas-canção. Porém, constata-se que dois artistas se destacaram: Dick Farney e Johnny Alf. Farney como primeiro grande artista conhecedor de Jazz no Brasil, excelente pianista e cantor ao “estilo” Frank Sinatra. E Alf pelo seu estilo próprio de tocar Samba ao piano e por suas composições (como Rapaz de Bem e Céu e Mar) que anunciavam a chegada da Bossa-Nova.

O primeiro tipo de encontro entre as duas musicalidades é aquele em que o jazz predomina, como no caso da interpretação do quarteto de Dick Farney no auditório de O Globo, com a música “Lady is a tramp”. Tanto o disco como um todo, como esta música específica, recebem a classificação de jazz. Não existe aqui nenhuma menção ao universo do samba ou àquele encontro entre duas musicalidades distintas. Se não fosse pelos temas brasileiros “jazzificados” incluídos no repertório, será que daria para desconfiar que eram músicos brasileiros que estavam executando este “concerto de jazz moderno”? Para o ouvido de Sylvio Túlio, fã incondicional do chamado “jazz moderno”, não havia dúvida. Era uma “imitação” do estilo de Dave Brubeck (Saraiva 2007, 79).

Como afirma Saraiva (2007, 35), muitos dos maiores jazzistas em atividade na década de 1950 passaram pelo Brasil em concertos “(...) financiados pelo Departamento de Estado Norte Americano como parte da ‘política da boa vizinhança’”. Artistas como Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Dizzy Gillespie, Herbie Mann, Coleman Hawkins e Jo Jones foram apenas alguns dos que passaram pelas casas que apresentavam espetáculos (boates, restaurantes, hotéis, cafés) nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, capital do Brasil nesta época. Era moda gostar de tudo que fosse “moderno” (Severiano 2008). Muitos dos chamados formadores de opinião da cultura das classes média e alta dessas cidades estimulavam as audições das obras norte-americanas. Eram eles radialistas, jornalistas, críticos e produtores em gravadoras como os casos de Paulo Santos, Sérgio Porto, Paulo Brandão, Jorge Guinle, Antônio Maria, dentre outros. E os músicos brasileiros que relacionavam as suas composições ou performances com o Jazz, que estavam principalmente os ligados aos movimentos do Samba-Jazz e da Bossa-Nova, tiveram a oportunidade de entrar em contato pessoal com estes artistas internacionais.

Assim, a consolidação da prática do Jazz “moderno” no Brasil, posterior à era do *swing* das *big bands*, de fato só veio ficar em voga em meados da década de 1950 (o período que Severiano 2008 chama de “pós-Época de Ouro” compreende 1946–1957), tanto que o primeiro

disco inteiramente dedicado ao Jazz gravado no país foi lançado apenas em 1956, de autoria do cantor e pianista Dick Farney, publicado com o título *Jazz After Midnight* (1956) pela Columbia do Brasil.

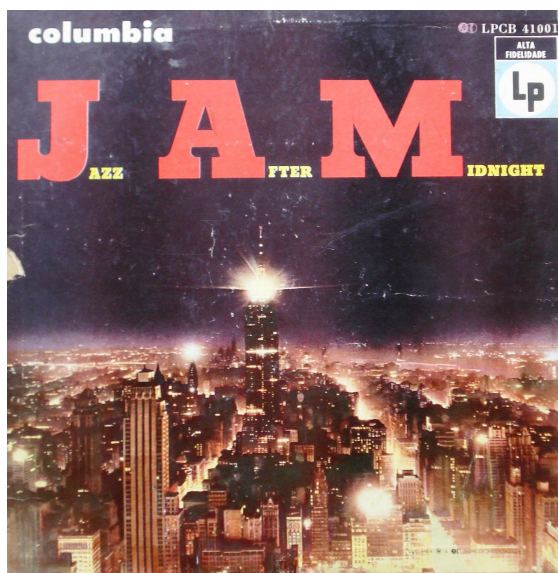


Figura 14: Capa do álbum *Jazz After Midnight* (1956) do trio de Dick Farney. Fonte: Castro (1990)

Vale salientar que desde a ida de Carmen Miranda aos EUA, em 1940, que esse processo de alargamento de mercado (diálogo com a cultura norte americana), visando mais lucros e maior projeção internacional, tornou-se atraente para os músicos brasileiros. Alguns integrantes do grupo de Carmen preferiram estabelecer residência neste país, como é o caso do guitarrista Laurindo Almeida, e sem dúvida ajudaram diretamente no processo de divulgação da música brasileira e no desenvolvimento da linguagem do Jazz Brasileiro (Mello 2007). Dick Farney e João Donato também fizeram importantes trabalhos nos EUA tal como alguns grupos vocais como Os Namorados da Lua e os Anjos do Inferno que passaram suas temporadas por lá. Neste progresso de profissionalização dos músicos brasileiros nos EUA (como os acima citados) proporcionou-se o intercâmbio de ideias com muitos músicos de jazz norte-americanos como Stan Kenton, Billy Eckstine, Nat King Cole, culminando posteriormente nos trabalhos conjuntos com Stan Getz (João Gilberto), Dizzy Gillespie (Laurindo Almeida) e Frank Sinatra (Tom Jobim) (Castro 1990; Cabral 1997).

Quanto a Johnny Alf, filho de um cabo do exército e de uma empregada doméstica, desenvolveu suas habilidades ao estudar piano clássico (em que as aulas eram pagas pela patroa de sua mãe) e pelas tardes em que teve permissão de estudar no piano do Sinatra-Farney Club, pois não tinha o instrumento em casa. Desenvolveu sozinho o seu gosto pelo Jazz ouvindo os discos do King Cole Trio e do pianista George Shearing (Castro 1990; Bittencourt 2006; Gomes

2010). Portanto, músico com estudos e bastante técnica e criatividade, foi juntamente com Farney e Donato (curiosamente todos pianistas) o responsável por modernizar e tornar mais complexas as harmonias do Samba, que acabaram por se transformar numa das principais características da Bossa-Nova. Estabelecendo uma comparação entre as carreiras musicais dos pianistas Tom Jobim e Newton Mendonça com a de Alf, no início da década de 1950, Castro (1990, 94) afirma:

Alf era o pianista da boate do hotel Plaza, na av. Princesa Isabel, em Copacabana. Tocava suas próprias composições, como ‘Rapaz de Bem’, ‘Céu e Mar’, ‘O Que É Amar’, ‘Estamos Sós’ e ‘É Só Olhar’, que ele já tinha há algum tempo e que seriam as irmãs mais velhas da futura Bossa Nova. Alf tocava também toda espécie de tema de jazz que chegasse por aqui com o imprimatur de George Shearing ou Lennie Tristano; e alguma coisa dos outros cantores e músicos que faziam romaria para ir ouvi-lo: Tom Jobim, João Donato, João Gilberto, Lúcio Alves, Dick Farney, Dolores Duran, Ed Lincoln, Paulo Moura, Baden Powell e um bando de meninos que mal tinham idade para frequentar boates, como Luizinho Eça, Carlinhos Lyra, Sylvinha Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn. Os mais jovens o admiravam porque ele tocava ‘por cifra’, uma raridade na época.

Este processo de fricção e posteriormente de fusão e hibridismo da música popular e regional brasileira com a música popular norte americana teve seu aperfeiçoamento e solidificação pela mão de vários artistas brasileiros e estrangeiros, sendo um dos principais o pianista e acordeonista João Donato (portanto um dos fundadores do Jazz Brasileiro). Donato é um daqueles artistas que apesar da bagagem cultural, proveniente do nascimento em território brasileiro, no norte do país, transitou perfeitamente entre os ritmos latinos da Salsa, do Bolero, da Rumba e do Chá-chá-chá (Bittencourt 2006), assim como adaptou-se facilmente a linguagem jazzística e ajudou a disseminar o *Latin Jazz* nos EUA (Roberts 1999). Ao mesmo tempo, modernizou ritmos nacionais como o Baião, a Bossa e o Samba. Apesar de já estar fazendo sua mistura de estilos brasileiros com o Jazz desde o início da década de 1950, não há registros fonográficos da época. É a partir de relatos feitos por músicos, jornalistas e entusiastas da época que vivenciaram o início da carreira profissional de Donato que sabemos a existência deste fato (Castro 1990). Com Donato, era lançada a semente da linha *brazuca* descrita por Piedade (1997,

2003, 2005). Assim, Donato⁹⁵ foi um dos primeiros brasileiros a se infiltrar e a participar com sucesso no mercado jazzístico dos EUA.

Em 1959, sem ambiente no Rio porque achavam que ele tocava jazz, foi para a Califórnia tocar música latina – que, na verdade, era o que tentava fazer aqui e ninguém entendia. Chegando lá, foi imediatamente adotado pelos cobras do gênero, como os cubanos Tito Puente, Mongo Santamaria e Johnny Rodriguez, e os americanos Cal Tjader, Herbie Mann e Eddie Palmieri. Donato tivera sem saber uma vida em comum com eles: Santamaria e Tjader eram respectivamente, a conga e o vibrafone no superquinteto ‘latino’ de George Shearing, cujos discos ele não tirava da vitrola em 1953; e Tito Puente era uma espécie de Stan Kenton cubano...nos anos seguintes eles estariam usando no seu repertório as coisas de Donato...e eles se tornariam standards do que viria a chamar-se Funky. O próprio Donato logo faria seus discos na Pacific Records e teria o seu songbook gravado por outros jazzistas chegados a uma torta de milho com pimenta, como o vibrafonista Dave Pike. Donato seria verbete na *Encyclopaedia of jazz in the Sixties*, de Leonard Feather. Uma façanha (...) (Castro 1990, 303).

Aparentemente Donato fazia uso das sonoridades, da rítmica, das escalas e das formas do gênero Baião, em simultâneo com a prática da improvisação do Jazz desde a década de 1950. Portanto, se João Gilberto personalizou o estilo interpretativo de cantar e tocar o violão da Bossa-Nova, Tom Jobim o estilo composicional e harmônico e os bateristas Milton Banana, Edison Machado e Dom Um Romão a transposição do Samba e da “batida de violão de João Gilberto” para a bateria, outros artistas – como João Donato e Laurindo Almeida - modernizavam outros gêneros de música popular brasileira, influenciados pelas modulações tonais cadenciadas e pela liberdade de criação e improvisação do Jazz. O guitarrista Laurindo Almeida residente nos EUA e o multi-instrumentista Garoto modernizavam as harmonias e as improvisações nas composições e performances do Choro e, João Donato, modernizava pela primeira vez na história da música brasileira as interpretações do Baião.

Não que no Plaza não se tocasse também baião. Mas, com Donato ao acordeão, ele era transfigurado de tal jeito que nem Luíz Gonzaga o reconheceria, se entrasse ali por engano, à procura do padre Cícero. (Já Stan Kenton se sentiria imediatamente em casa.)

⁹⁵ Antes de Donato, o precursor dos instrumentistas brasileiros que fizeram sucesso no meio jazzístico dos EUA foi o guitarrista Laurindo Almeida.

No pequeno espaço do Plaza tocava-se de tudo e do jeito que os músicos ou jovens que gostavam de jazz e de tudo que fosse moderno (Castro 1990, 172).

Através de variados discursos, jornalísticos e outros, no Brasil (e no exterior), Tom Jobim e João Gilberto acabaram por ser conotados e considerados como os criadores ou mesmo inventores da Bossa-Nova. Porém o processo de transformação do Samba e da música popular teve episódios importantes protagonizados pelas mãos de diversos artistas anteriores a estes dois. O movimento da Bossa-Nova de fato só se formalizou, ou seja, tornou-se uma realidade sócio-cultural, após os encontros de artistas no bairro de Copacabana nos chamados “apartamentos da classe média”, principalmente no apartamento do pai de Nara Leão (Cabral 1997). Porém devemos ter em conta os antecedentes que Jonas Silva - cantor e vendedor da loja de discos Murray - teve na forma de “cantar baixinho”, popularizada posteriormente por João Gilberto e, essencialmente, na forma de tocar e de interpretar ritmos nacionais que João Donato apresentara anos antes do lançamento de “Chega de Saudade”. A propósito dos arranjos de Donato para o disco do grupo vocal *Namorados da Lua* (1953, Sinter) afirma:

No novo arranjo de Donato, os baixos do seu acordeão fraturavam o ritmo como uma metralhadora de síncopes e produziam uma batida que antecipava, quase sem tirar nem pôr, a do violão de João Gilberto, cinco anos antes de ‘Chega de Saudade’. Era tão moderno que, na época, ninguém entendeu (...) (Castro 1990, 58).



Figura 15: João Donato. Fonte: <http://radios.ebc.com.br/>

Assim, por um lado é afirmado no discurso oral que o Samba-Jazz foi o gênero musical que antecedeu a Bossa-Nova. Porém, por outro lado, compreende-se no processo de análise

que gêneros musicais que compartilham diretamente suas estruturas e características de identidade musical e sonora, podem se tornar ambíguos, inconsistentes e, por vezes, contraditórios. Logo, sugiro como uma via segura de entendimento, a divisão de períodos por datas oficiais dos lançamentos dos álbuns de determinados artistas, como uma forma lógica de segmentar esses estilos. De fato, ainda existem muitas discussões teóricas sobre o modo de diferenciar as particularidades musicais do Samba-Jazz e da Bossa-Nova (Saraiva 2007; Gomes 2010). Ambos os estilos têm sua matriz rítmica baseada no Samba, ambos utilizam aspectos harmônicos descendentes do Jazz, suas instrumentações são bastante semelhantes e muitos dos seus atuantes transitaram por estes dois gêneros.

Em suma, de forma bastante sintética, ao se traçar um paralelo entre Bossa Nova, Samba-Jazz e Jazz, o que se nota é que os dois primeiros têm em comum o samba enquanto matriz, embora seus “usos” sejam distintos. E o que os diferencia de forma mais marcada é exatamente aquilo que o SJ tem de jazz, em especial, a improvisação (Gomes 2010, 52).

Em vista disso, baseado em Gomes (2010), Saraiva (2007), Albin (2002), Cabral (1997), Castro (1990) e Calado (1990), percebi que alguns marcos históricos foram decisivos para a formalização desses gêneros musicais. Contudo, a emergência de um gênero não significa, obviamente, que o outro tenha acabado. Tal como, por exemplo, no Jazz dos EUA, o início do *bebop* não quer dizer que se extinguíram as orquestras de *swing*. Que o início do *Free* não acabou com a prática do *Cool* e assim por diante. Dito isto, apresento a seguinte tabela-síntese abaixo como referências:

Samba-Jazz: 1952 – lançamento do primeiro 78 RPM de Johnny Alf e início de sua temporada de concertos no Hotel Plaza (RJ).	Bossa-Nova: 1959 – lançamento do álbum “Chega de Saudade” de João Gilberto com músicas de Tom Jobim, Carlos Lyra, dentre outros.	Hard Bossa: 1960 – <i>jam sessions</i> do Little Club comandadas por Sérgio Mendes, Dom Um Romão, J. T. Meireles e outros no Beco das Garrafas (RJ).
--	--	--

Tabela 3: Esclarecimento sobre a classificação de gêneros musicais “aparentemente” similares.

As *jam sessions* nos bares do Beco das Garrafas, Rio de Janeiro, eram frequentadas por jovens amadores e músicos profissionais interessados principalmente no Jazz. Ali se formou o

chamado estilo Hard Bossa⁹⁶ (também designado por *Brazilian Jazz*) onde os artistas interpretavam as composições da Bossa-Nova, mas as tocavam de forma mais enérgica e com bastantes improvisações, ou seja, mais próximas conceptualmente do Samba-Jazz de Johnny Alf do que da Bossa-Nova de João Gilberto (Castro 1990; Menezes Bastos 2014; Menescal 2016).

Além da forma mais *cool* e mais *ballad* (lenta) da Bossa-Nova, e da forma mais *medium tempo* do Samba-Jazz, o grande diferencial entre esses gêneros estava nos temas que eram tocados. Contudo, foram nesses bares e nessas *jam sessions* que os músicos brasileiros tornaram os temas de alguns compositores nos “(...) primeiros standards jazzísticos da Bossa Nova”, como afirma Castro (1990, 287). Mas a subjetividade e a imprecisão sobre a classificação destes gêneros musicais ainda são recorrentes, principalmente no mercado fonográfico. Tanto no Brasil quanto no exterior⁹⁷.



Figura 16: Capa da coletânea "Bossa Jazz Vol. 1" com vários artistas brasileiros. Fonte: <https://soundsoftheuniverse.com/>

⁹⁶ Nomenclatura citada em Castro (1990) para definir a Bossa-Nova praticada nas *jam sessions* do Beco das Garrafas, na década de 1960. Por esta ter andamentos mais rápidos e sempre a presença da improvisação, decidi utilizar o vocábulo neste trabalho para diferenciar este estilo/linguagem do Samba-Jazz (Gomes 2010; Saraiva 2007) e da própria Bossa-Nova.

⁹⁷ A figura acima é a capa do álbum *Bossa Jazz Vol. 1* do selo inglês Soul Jazz Records. Percebemos a denominação generalista dos produtores no subtítulo do disco.

5. Considerações sobre a Bossa-Nova

Nas décadas de 1940 e 1950 a música norte americana encontrava-se difundida entre apreciadores das classes média e alta do Brasil. Os programas de rádio das principais capitais do país transmitiam em horários nobres o material importado que chegava abundantemente pela indústria do disco. Com o auxílio de órgãos governamentais dos EUA, artistas aclamados do Jazz realizavam digressões internacionais e muitas cidades da América Latina estavam entre as rotas desses artistas, direcionados a divulgar a cultura do entretenimento de matriz norte americana (Braga 2002).

No Rio de Janeiro um intenso movimento de assimilação da música norte americana acontecia no nicho artístico. Locais de encontro como as lojas de discos Murray e Suebra importavam discos de Jazz e fomentavam a divulgação e a discussão, que contribuíam para a circulação do conhecimento sobre os artistas e a música. A fundação, nessa cidade, de diversos “Fan Clubs” como o Sinatra-Farney, o Glenn Miller Fan Club e o Kenton Progressive Club reuniam os fãs do Jazz e os formadores de opinião da cidade. Na rádio, Luís Serrano da Globo e Paulo Santos da Guanabara estimulavam essas criações de clubes⁹⁸. Os conjuntos vocais como os Namorados da Lua e os Anjos do Inferno (além de outros citados anteriormente neste trabalho) interpretavam *standards* do Jazz, influenciados pelos arranjos desses mesmos tipos de conjunto dos EUA. Músicos como Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, Tito Madi e João Donato interpretavam temas jazzísticos em seus concertos pelas noites cariocas. Portanto estava a acontecer um afloramento do Jazz na cidade e as pessoas ligadas ao meio cultural do Rio de Janeiro nessas décadas, estariam ligadas consequentemente ao Jazz (Castro 1990).

Paralelamente a essa corrente, a música brasileira se desenvolvia autonomamente, tendo o Samba como o emblema nacionalista das artes sonoras. Contudo, vale salientar que nos meados da década de 1940 o Baião, principalmente nas vozes de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, rivalizou diretamente com o Samba nos contextos da indústria fonográfica e das rádios, disputando, para os críticos e para a mídia, a primeira posição como gênero nacional emblemático da música do Brasil. Segundo Menezes Bastos (2014, 14):

Apesar de o frevo ser o que seja talvez a tradição de música popular instrumental mais sofisticada no Brasil, ele nunca foi reconhecido como um gênero de música popular

⁹⁸ Neste aspecto os portugueses mostraram melhor organização e compromisso com a fundação do Hot Club de Portugal em 1950, que perdura com sucesso até os dias atuais (Veloso, Mendes e Curvelo *in* Castelo Branco 2010).

nacional. Pernambuco apenas foi capaz de mudar essa situação, tentativamente de início, a partir dos anos 1940, com o baião e outros gêneros musicais nordestinos de sucesso a nível nacional. Mas estas tentativas iam contra a indústria fonográfica, que tinha Rio de Janeiro e São Paulo como centros, tanto da produção quanto do consumo, as outras cidades do país, com poucas exceções, sendo receptoras.

Proveniente de uma forma brasileira de interpretar os boleros, mas utilizando os elementos musicais do Samba, desde a década de 1940 que o gênero Samba-Canção⁹⁹ ia tomando espaço na mídia, o que fortaleceu a presença, na época, de “novos” estilos musicais nos principais meios de comunicação num período ainda pertencente a chamada *Época de Ouro* (Severiano 2008). Porém, músicos ligados ao entretenimento noturno em bares, restaurantes, boates ou shows como Newton Mendonça, Tom Jobim, Luiz Bonfá e Johnny Alf começavam a apresentar suas próprias canções em seus concertos e algumas delas, como “Rapaz de Bem” e “Outra Vez”, tinham se tornado *bits ocultos* (nas palavras de Castro 1990) na comunidade artística (músicas famosas apenas entre os músicos).

Logo na primeira parceria entre Tom Jobim e o poeta Vinicius de Moraes, as músicas para a peça de teatro *Orfeu da Conceição*¹⁰⁰, estreada em setembro de 1956 e organizada por Ronaldo Bôscoli, transpareciam o embrião da Bossa-Nova nos quais eram lançados pelo menos dois aspectos deste gênero musical: as poesias que falavam de amor e de coisas leves de Vinicius e as harmonias complexas de Jobim (Cabral 1997).

Porém não era só nas letras e nas harmonias que a Bossa-Nova contrastava com as canções populares da época¹⁰¹. Talvez os principais impactos tenham sido na forma de “cantar baixinho”¹⁰² disseminada definitivamente por João Gilberto em contraposição aos cantores de vozeirão que faziam sucesso no rádio interpretando músicas românticas, como Orlando Silva

⁹⁹ Sobre este gênero Castro (1990, 90) afirma que “(...) embora houvesse suspeitas de que o pai da criança fosse o bolero, num momento em que o samba estava distraído”.

¹⁰⁰ Posteriormente a peça teve uma adaptação ao cinema com o nome *Black Orpheus*, filme dirigido pelo diretor francês Marcel Camus e vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1960.

¹⁰¹ Como afirma Cabral *in* Chediak (1990, 17) “Para uma compreensão correta do que foi o movimento, é preciso que se diga que a Bossa Nova não chegou, na época, as paradas de sucesso. Uma consulta nas relações dos discos mais vendidos naqueles anos vai indicar que o consumidor de músicas preferia muito mais os boleros cantados por Anísio Silva e por Orlando Dias, os sambas canções do repertório de Nelson Gonçalves, as versões de músicas estrangeiras, etc.”.

¹⁰² Forma de cantar utilizando uma vocalização de baixa intensidade, quase sem vibrato, geralmente explorando os registros médio-grave, tirando partido da amplificação sonora com microfone.

ou Nelson Gonçalves, e pela batida de violão¹⁰³ que condensava perfeitamente os dois pilares deste gênero musical, o Samba e o Jazz. Portanto, ambas dessas qualidades vieram de um só criador: João Gilberto. Sobre o artista, Castro (1990, 167) relata as impressões que Tom Jobim tivera ao ouvir o novo estilo de interpretação que João Gilberto tinha “inventado”:

Cantava agora mais baixo, dando a nota exata, sem vibrato, estilo Chet Baker, que era a coqueluche da época. O que o impressionou foi o violão (...) aquela batida era uma coisa nova. Produzia um tipo de ritmo em que cabiam toda a liberdade que se quisesse tomar (...) simplificava o ritmo do samba e deixava muito espaço para as harmonias ultramodernas que ele próprio estava inventando.



Figura 17: João Gilberto. Fonte: Chediak (1990, 19).

Aparentemente João Gilberto pode ter adquirido, dentre outras fontes, de Dorival Caymmi (cantor e compositor), Henri Salvador (cantor e guitarrista) e Chet Baker (cantor e trompetista) as ferramentas para amadurecer seu estilo de fazer música. É certo que os personagens relacionados com a vida artística de Copacabana, frequentadores do apartamento da família Leão (a “turma” como chamados na época) e fundadores do movimento Bossa-Nova, tinham forte influência do Jazz, como afirma o compositor e violonista Carlos Lyra “(...) aos poucos, fui reorientando minha devoção para o jazz ‘west coast’ de Gerry Mulligan, Chet Baker,

¹⁰³ A batida da Bossa-Nova foi modificada a partir da transposição rítmica dos instrumentos de percussão utilizados no Samba, simplificados como acompanhamento rítmico-harmônico para violão. Pode-se dizer que o polegar da mão direita explora os acentos tocados pelo surdo (bombo), enquanto que os dedos indicador, médio e anular exploram a rítmica do tamborim. Na mão esquerda, à formação dos acordes aplica-se as extensões de 7^a, 9^a, 11^a e 13^a (maiores e menores) com *voicings* semelhantes aos utilizados pelos guitarristas de Jazz (como Barney Kessel, Oscar Alemán ou Joe Pass) (Gava 2002).

Modern Jazz Quartet, Stan Kenton, (...) (Lyra 2008, 33)”. Portanto, Ronaldo Bôscoli (na organização do movimento), Roberto Menescal, Nara Leão, Carlos Lyra, Chico Feitosa, Luiz Carlos Vinhas, João Gilberto, os irmãos Castro Neves, dentre outros, foram alguns dos protagonistas que frequentaram as primeiras reuniões musicais de onde surgiu a Bossa-Nova. Tinhorão (1998, 310) interpreta assim as suas atividades musicais: “(...) cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz”. Castro (1990, 128), por seu turno, esclarece que “(...) Menescal passava horas escutando o disco Julie is Her Name. Não por causa da voz de cama da cantora Julie London e do seu luxuriante decote na capa, mas pelo acompanhamento do violão¹⁰⁴ de Barney Kessel”. Além de que muitos desses artistas tinham suas próprias bandas de Jazz, como era o caso dos irmãos Castro Neves (Mário, Oscar, Léo e Iko) que formavam o American Jazz Combo. Ainda sobre João Gilberto, Castro (1990, 139) aponta:

Quase ninguém no Rio, em 1957, entre os mais jovens, sabia muito sobre João Gilberto – quem era, o que fizera antes, como aprendera a cantar ou a tocar daquele jeito. Sabiam vagamente que tinha vindo da Bahia para cantar num conjunto vocal... que saíra do conjunto e que trabalhara esporadicamente na noite. Nomes, datas, lugares, tudo era impreciso a seu respeito e, engraçado, as pessoas não estavam muito interessadas – ou não ousavam atravessar a barreira do silêncio que ele próprio se impunha a seu respeito. Mas a grande pergunta era: como não tinham sabido antes da existência daquela maravilha?

Autores como Tinhorão (1974, 1998), Calado (1990), Cabral (1997) e Severiano (2008) identificam o marco inicial da Bossa-Nova com o lançamento do álbum *Chega de Saudade* (1959, Odeon) de João Gilberto (mas também em informação não especializada como verbetes na internet ou em matérias de revistas e jornais). Segundo Cabral (1997, 41) “Se não há uma data a ser considerada como a do nascimento da bossa nova, março de 1959 não pode ser esquecida, pois foi naquele mês que a gravadora Odeon lançou o LP *Chega de Saudade*, com João Gilberto”. Por outro lado, Castro (1990) sugere que um outro álbum lançado três meses antes, nos moldes do que poderíamos chamar hoje de disco “independente”, já tornava público pela primeira vez algumas características musicais do que conhecemos hoje como Bossa-Nova. Pela

¹⁰⁴ A título de correção, nesse disco Kessel tocou uma guitarra elétrica modelo Gibson ES-150.

sua importância simbólica, no presente, percebe-se que este é um assunto controverso em que as duas afirmações parecem exibir as suas verdades.

Assim, se por um lado o disco de 1958 da cantora Elizete Cardoso – *Canção do Amor Demais* – apontado por Castro (1990), contém a batida de violão particular da Bossa-Nova (mesmo que em alguns poucos minutos e tocada pelo próprio João Gilberto), sua técnica vocal e estilo de interpretação não se enquadram nos padrões empregados no gênero. Se por um lado as composições do disco são todas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, poucas dessas tornaram-se peças chave do repertório da Bossa-Nova, com exceção de “Chega de Saudade” e “Outra Vez” (Cabral 1997). A orquestração do disco de Elizete Cardoso, que apesar de ser assinada por Jobim, apresentava arranjos diferentes do minimalismo que os discos da Bossa-Nova iriam apresentar no futuro. Em contrapartida o álbum clássico de Gilberto condensa todos os elementos musicais e artísticos que iriam tornar este gênero uma realidade cultural extremamente importante na história da música no Brasil.

Canção do Amor Demais é o famoso LP que Elizete Cardoso gravou em abril de 1958 para um selo não-comercial chamado Festa. No futuro, iriam festeja-lo como o disco que inaugurou a Bossa Nova, e, principalmente, porque João Gilberto acompanhava Elizete ao violão em duas faixas (‘Chega de Saudade’ e ‘Outra Vez’), fazendo pela primeira vez o que seria a ‘batida da Bossa Nova’. Diz a História que João Gilberto provocou tal espanto naqueles seus poucos segundos de participação em ‘Chega de Saudade’ que, mal o LP de Elizete chegou às lojas, foi só uma questão de tempo para que o chamassem a fazer um disco só seu. De fato, menos de três meses depois, em julho, João Gilberto estava gravando na Odeon o seu histórico 78, com o próprio ‘Chega de Saudade’ de um lado e ‘Bim-Bom’ do outro. Faz sentido, não? Faz. Só que não foi bem assim (Castro 1990, 175).

Ao meu ver, a necessidade humana de rotular os fatos para gerar uma falsa sensação de controle sobre a realidade material e a vida em sociedade, impede que uma aceitação mais abrangente da existência seja compreendida sem julgamentos e classificações dos eventos. Portanto, entendo que a designação Bossa-Nova¹⁰⁵ serve para ilustrar todo um momento artístico que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960, onde personagens de um novo comportamento contido numa nova classe-média estilizada, foram os responsáveis por encabeçar os impulsos criativos de uma realidade coletiva que transcendeu as

¹⁰⁵ Para Severiano (2008) a Bossa-Nova é apenas uma maneira de interpretação musical, assim como o Choro.

fronteiras subjetivas das ideias, para tornar-se realidade sedimentada nos hábitos e costumes de um país. Assim como aconteceu com a *Jovem Guarda*¹⁰⁶ em São Paulo, com o *Tropicalismo* na Bahia (Béhague 1973; Calado 1997), com o *Clube da Esquina*¹⁰⁷ em Minas Gerais e com o *Manguebeat*¹⁰⁸ em Pernambuco (Teles 2000). E não foi só no meio musical que aconteceram grandes transformações nesta década de 1950. Nos esportes a seleção brasileira de futebol tornava-se bicampeã mundial e o boxeador Eder Jofre tornava-se o primeiro campeão mundial brasileiro. No cinema, o movimento “Cinema Novo”¹⁰⁹ de Glauber Rocha e de Cacá Diegues internacionalizava as artes visuais e na década seguinte o filme *O Pagador de Promessas* (1962, Embrafilme), de Anselmo Duarte, ganhava a “Palma de Ouro”, em Cannes (Lyra 2008). A arquitetura do Brasil se consolidava com a obra de Oscar Niemeyer e a construção de Brasília. Portanto um momento de passagem do paradigma do Brasil rural ligado ao passado para uma afirmação internacional, moderna, industrial e contemporânea, de gigantesco crescimento urbano que, simultaneamente, provocava e era provocada por profundas mudanças sociais.

Nos primeiros concertos do “coletivo” da Bossa-Nova como os do Clube Hebraico¹¹⁰, da Faculdade de Arquitetura da Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro e da Escola Naval (Castro 1990; Severiano 2008), os músicos e participantes deste movimento foram

¹⁰⁶ Segundo verbete no Dicionário Cravo Albin: “Movimento musical surgido em São Paulo, em 1965, a partir de programa com o mesmo nome apresentado pela primeira vez em 22 de agosto daquele ano, pelo cantor e compositor Roberto Carlos, em companhia do também cantor e compositor Erasmo Carlos e da cantora Wanderléa, na TV Record de São Paulo (...) Todo um comportamento jovem, daquele período, desde o modo de vestir até as gírias e expressões, foi formatado a partir do programa e seus apresentadores”. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos>> acesso em 7/11/2016.

¹⁰⁷ Segundo verbete no Dicionário Cravo Albin: “Movimento musical integrado por Milton Nascimento, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Marcio Borges, Túlio Mourão, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Wagner Tiso, entre outros, em sua maioria músicos mineiros, que se tornou conhecido a partir do lançamento, em 1972, do LP “Clube da Esquina”, liderado por Milton Nascimento e Lô Borges”. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/clube-da-esquina/dados-artisticos>> acesso em 7/11/2016.

¹⁰⁸ Movimento musical de contracultura surgido no início da década de 1990 em Recife-Pernambuco, com letras apoiadas nos ideais dos escritores Josué de Castro e Gilberto Freyre e músicas construídas numa fusão de gêneros folclóricos como o Maracatu, o Caboclinho, a Ciranda e o Côco, populares como o Samba e o Baião com o Rock, o Punk Rock, o Grunge e o Hip Hop. Seus principais grupos foram Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A e Mestre Ambrósio. Demarca o início do movimento o manifesto “Caranguejos com Cérebro” de Fred 04 e Renato L. (Teles 2000).

¹⁰⁹ Homônimo ao movimento português chamado “Novo Cinema”, com influências da *Nouvelle Vague* francesa e do *Neorealismo* italiano.

¹¹⁰ Que segundo Castro (1990), ocasião que pela primeira vez foi usado o termo “Bossa Nova”.

questionados pelos jornalistas da época em definir o estilo de música que os mesmos estavam criando. O “porta-voz” do movimento, Ronaldo Bôscoli, tinha sido um dos responsáveis pela criação do nome e era um dos principais organizadores dos espetáculos.

O evento continuou repercutindo e seu interesse foi promovido das páginas da reportagem geral para as de assuntos culturais, com as discussões sobre o tipo de música que se apresentara na Arquitetura. Era jazz? Não era jazz? A expressão ‘samba moderno’, que vinha se usando até então, foi, afinal e definitivamente, substituída por Bossa Nova – imposta com grande senso de marketing por Ronaldo Bôscoli, em Manchete (Castro 1990, 228).

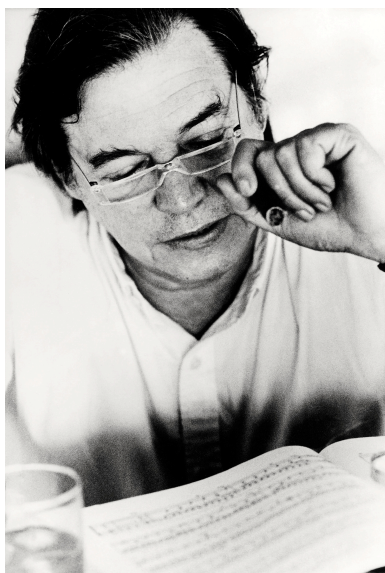


Figura 18: Tom Jobim. Fonte: Cabral (1997).

A partir daí a Bossa-Nova torna-se uma nova realidade cultural para os ouvintes brasileiros. Veículos da mídia como jornais e revistas, dentre elas a com maior tiragem da época, a revista *O Cruzeiro*, publicavam reportagens sobre este novo gênero musical e sobre seus artistas atuantes. A venda de discos aumenta e suas músicas tornam-se sucesso nas rádios. Porém não só a rádio divulga as músicas de Jobim, Gilberto e companhia, mas também a televisão. Dois dos maiores movimentos musicais da história da música popular no Brasil, a Bossa-Nova e a Jovem Guarda, tiveram como grande fonte de propulsão e divulgação os programas de televisão. Para a Bossa, os programas *Brasil 60* e *O Fino da Bossa*, e para a Jovem Guarda um programa de nome homônimo, apresentado pelo próprio Roberto Carlos. Dos programas de Bossa-Nova, muitos dos grupos instrumentais de apoio para os cantores que lá iam eram os trios de piano (piano, contrabaixo e bateria). Todos eram músicos de escola jazzista, mas tinham, como

brasileiros, profunda experiência e conhecimento do ritmo do Samba. O Zimbo Trio, o Tamba Trio e o Bossa Três eram os mais conhecidos (Signore 2009). Como afirma o guitarrista Heraldo do Monte em Visconti (2005, 194) “Os trios tocavam Bossa Nova, mas na hora que iam improvisar era somente frases de Bebop, não havia essa coisa de abrigar”.

Esses grupos também tiveram enorme importância nas *jam sessions* que ocorriam no (já mencionado anteriormente) famoso local de bares, em Copacabana, o “Beco das Garrafas”. Esses músicos adoravam Jazz, mas depois que começaram a aparecer as composições da Bossa-Nova, nos quais as harmonias também eram muito propensas a improvisação, tornou-se um hábito a interpretação dessas músicas nos repertórios desses grupos (Menescal 2016). A forma deles interpretarem a Bossa-Nova era tão inclinada para moldes jazzísticos que segundo Castro (1990, 287) “O que eles tocavam não era exatamente a Bossa Nova peso-pluma (...) mas uma variação puxada ao bop, que o colunista de jazz Robert Celerier, do jornal Correio da Manhã, chamou de Hard Bossa Nova, muito mais pesada”. Segundo o mesmo autor, além desses grupos, também frequentavam essas *jam sessions* músicos como o trombonista Raul de Souza e os irmãos Edmundo e Edson Maciel, os saxofonistas e flautistas J. T. Meireles, Aurino Ferreira, Paulo Moura, Juarez Araújo, Cipó, Jorginho e Bebeto, os trompetistas Pedro Paulo e Maurílio, os pianistas Toninho, Salvador, Tenório Jr., Luizinho Eça, Luíz Carlos Vinhas, os guitarristas Durval Ferreira e Baden Powell, os contrabaixistas Tião Neto, Tião Marinho, Otávio Bailey, Manoel Gusmão e Sérgio Barroso, os bateristas Dom Um Romão, Edson Machado, Vítor Manga, Chico Batera, Airtone Moreira, Wilson das Neves, João Palma, Hélio Milito e Rafael e os gaitistas Maurício Einhorn e Rildo Hora, o vibrafonista Ugo Marotta, o trompetista Bill Horn, o percussionista Rubens Bassini.

Segundo Castro (1990) é no início da década de 1960 que começam a circular nos EUA as notícias de que uma nova música estava sendo feita no Brasil e que tinha diversos elementos em comum com o Jazz. Levada em disco e em “testemunhos” por diversos jazzistas norte-americanos como Tony Bennett, Nat King Cole e Sarah Vaughan além do produtor e *disc-jockey* Felix Grant, a Bossa-Nova começava a se infiltrar naquele meio musical. Castro (1990, 318) afirma que foi o guitarrista Charlie Byrd que “(...) ouviu e levou a Bossa Nova com ele para os Estados Unidos”. Mas Crease (2000, 548) aponta outro importante marco histórico de diferente seguimento cultural ao afirmar “*In 1959 the release of Brazilian film Black Orpheus introduced the music bounty of Brazil to international audiences*”.

Porém, na minha opinião, a presença da Bossa-Nova nos EUA aprofunda-se definitivamente com o lançamento do disco *Jazz Samba* (Verve, 1962), uma parceria entre o

saxofonista Stan Getz e o guitarrista Charlie Byrd. No outro ano, o saxofonista lança *Jazz Samba Encore!* (Verve, 1963) em parceria com o guitarrista Luiz Bonfá o que aprofunda ainda mais o encontro da Bossa com o Jazz, mas foi em *Getz/Gilberto* (Verve, 1964) que a “balança estilística” equilibrou-se. Como afirma Vargas (2002, 182) “Contra uma opinião que defende que o jazz tem de evoluir do seu interior, penso que os seus momentos de corte e avanço se verificam justamente quando a influência exótica se liga à prática tradicional e/ou a subverte”. Logo, Castro (1990, 335) assinala a diferença de “gingado” rítmico entre um músico brasileiro e os músicos americanos:

A experiência de tocar Bossa-Nova com músicos brasileiros deu-lhe um susto. Em Jazz Samba, por exemplo, usara dois bateristas americanos, Buddy Deppenschmidt e Bill Reichenbach, e eles pareciam sofrer de lumbago, em comparação com o balanço e elasticidade que Milton Banana, sozinho, produzia.

Além desses discos, outro importante marco para a entrada da Bossa-Nova nos EUA foi o concerto no Carnegie Hall, em 1962, com diversos integrantes deste movimento na época. Considerado nos dias atuais como um concerto histórico (Severiano 2008), teve na plateia nomes importantes como os de Peggy Lee, Miles Davis, Gerry Mulligan e Dizzy Gillespie, apesar de alguns críticos da época menosprezarem o acontecimento passando ao lado da importância daquela noite para a música brasileira e internacional.

(...) o crítico José Ramos Tinhorão, produziu a pior crueldade de todas: uma narrativa de palco e bastidores do Carnegie Hall, em O Cruzeiro, que ainda era o veículo de maior penetração. O que ele contou revelava apenas a desorganização do espetáculo ou o nervosismo de alguns dos participantes. Mas Tinhorão, com sua vasta munição verbal, pintou a coisa de ridículo e definiu-a como um ‘fracasso’ dos músicos brasileiros na sua tentativa de parecer ‘esforçados imitadores da música americana’. Todo o resto da imprensa fez-lhe coro (Castro 1990, 329).

Como protagonistas deste concerto, estavam nomes como os de Bola Sete, Carmen Costa, José Paulo e Lalo Schifrin, que apesar de lá estarem, pouco tinham a ver com o movimento. Mas músicos como Luiz Bonfá, o conjunto de Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Carlinhos Lyra, Sexteto Sérgio Mendes, Roberto Menescal, Chico Feitosa, Normando Santos, Milton Banana, Sérgio Ricardo, Antônio Carlos Jobim e João Gilberto representavam bem o idioma musical que estava sendo apresentado. Segundo Castro (1990, 322) ainda eram

incompreensíveis as ausências de Sylvinha Telles, Johnny Alf, João Donato, Tamba Trio, Baden Powell, Maurício Einhorn, Alayde Costa, os Bossa Três ou os Cariocas.



Figura 19: Nota no jornal¹¹¹ O Estado de São Paulo de 25/11/1962

Curiosamente o concerto foi depreciado pelos críticos brasileiros e por uma pequena parcela da crítica norte americana. Segundo Cabral (1997, 52) “A imprensa norte-americana arrasou o espetáculo. O Variety atribuiu o ‘pobre planejamento’ ao ‘egoísmo da Audio Fidelity’. O New Yorker classificou a bossa nova de ‘hotel music, a música incolor e inodora para o jantar dos hóspedes”. Porém toda a comunidade jazzística de Nova York e os músicos que ali estavam, ficaram encantados com aquela estética musical. Queriam saber mais. Fato que levou muitos brasileiros a permanecerem nos EUA como Sérgio Mendes, Tom Jobim, João Gilberto e Eumir Deodato¹¹², além de vários músicos que integravam os chamados Trios (piano, contrabaixo e

¹¹¹ Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,desorganizacao-prejudicou-bossa-nova-no-carnegie-hall,7327,0.htm>> acesso em 8/3/2016.

¹¹² Se as características dos arranjos da Bossa-Nova nasceram no álbum *The Composer of Desafinado Plays* (Verve, 1963) de Tom Jobim, arranjado em parceria por Jobim e pelo alemão Klaus Orgeman, de enorme importância na modernização desse estilo de arranjos foram os trabalhos de Eumir Deodato. Após o convite de Astrud Gilberto para Deodato orquestrar seu disco *Beach Samba* (Verve, 1967), o produtor Creed Taylor se impressionou quando o artista escreveu arranjos para cinco canções em apenas seis horas. Assim, ganhando a confiança de Taylor, Deodato fez arranjos para discos de artistas do Jazz como Wes Montgomery, Paul Desmond, Roberta Flack, Aretha Franklin, Tony Bennet e Frank Sinatra. Além de arranjos para discos de Tom Jobim, Walter Wanderley e João Donato. Neste último, resultou num dos clássicos do *fusion* Bossa-Nova-Latin-Jazz, intitulado “Donato/Deodato”. (Castro 1990, 397).

bateria). Cimentados por uma forte base de conhecimento prático jazzístico, muitos dos participantes desses trios fizeram carreira nos EUA ao lado de grandes nomes internacionais do Jazz. Grupos como o Tamba Trio (de Luizinho Eça), o Jongo Trio, o Bossa Três (de Luís Carlos Vinhas), o Zimbo Trio (de Amilton Godoy), o Sambalanço (de César Camargo Mariano), o trio de Walter Wanderley (ao órgão elétrico), o Bossa Jazz (de Amilson Godoy), o trio de Sérgio Mendes, o de Dom Salvador, dentre outros (Signori 2009). O Bossa Três realizou uma importante temporada nos EUA a partir de 1963, gravando vários discos para gravadora Audio-Fidelity, participando de programas de televisão e concertos em lugares famosos do Jazz, como por exemplo o Village Vanguard (Castro 1990, 376).



Figura 20: Capa do álbum *The Composer of Desafinado, Plays* (1963, Verve). Fonte: <http://www.jobim.org/>

Apesar do momento inicial na consolidação da carreira de Jobim e Gilberto nos EUA ter sido o lançamento do álbum *Getz/Gilberto*, somente em *Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado, Plays* (1963, Verve) que a carreira do pianista/compositor se afirmou definitivamente no mercado e na comunidade do Jazz. Inclusive, o álbum serve até hoje de modelo para exemplificar o tipo de orquestração (nesse disco feita por Klaus Ogerman) associado a Bossa-Nova. Segundo Cabral (1997, 57) “Se os dois discos forem colocados na balança, este foi mais importante para a carreira de Tom, (...) já que a sua excelente repercussão beneficiou exclusivamente o compositor”.

Assim, desde meados da década de 1960 que os atuantes da Bossa-Nova se encontram num espaço tão sedimentado do mercado fonográfico internacional, que elevaram a música

brasileira a patamares de extrema divulgação cultural e um reconhecimento mundial desta identidade artística do Brasil.

Ligue o rádio em Nova York, Montreal, Paris, Tóquio ou Sydney e você ouvirá Bossa Nova. Em discos, a música de Antônio Carlos Jobim e João Gilberto vive a bordo de aviões, navios, bares, elevadores, salas de espera, aeroportos, estações ferroviárias – e, ao vivo, em salas de concerto, teatros, ginásios, estádios, praias. Isso está acontecendo há mais de quarenta anos. Segundo dados oficiais, ‘Garota de Ipanema’ rivaliza com ‘Yesterday’, de Lennon & McCartney, na casa dos cinco milhões de execuções, e ‘Água de Março’ foi apontada pelo crítico americano Leonard Feather como uma das dez canções do século. Além destas, Jobim tem outras cinco ou seis canções com quase dois milhões de execuções em escala planetária (Castro 1990, 419).

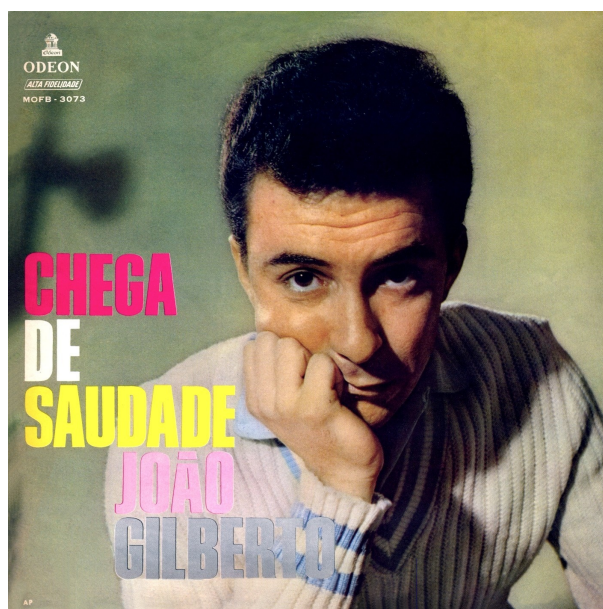


Figura 21: Capa do álbum *Chega de Saudade* de João Gilberto. Fonte: Castro (1990).

6. O Jazz Brasileiro como gênero musical

Como qualquer outra manifestação artística, independente dos seus meios de atuação, seja na música popular brasileira, seja no Jazz norte americano, seja na música de tradição clássica europeia, seja na pintura, na escultura ou no cinema, a maior parte dos movimentos e estilos com suas peculiaridades e características específicas são nomeados, rotulados ou classificados como novas linhas de expressão cultural após (ou tardiamente) suas atuações na sociedade. Frequentemente são batizados por críticos de arte, jornalistas, historiadores ou personagens atuantes em seu nicho, portanto de autoria coletiva. Raras são as exceções de movimentos artísticos que já surgiram com ideias preestabelecidas e com nomenclatura demarcada, como é o caso da Bossa-Nova, do movimento Mangubeat¹¹³, ou do *Cool Jazz*¹¹⁴.

O Jazz Brasileiro surge quando os músicos profissionais do país materializam suas primeiras composições autorais, fundamentados na interseção, fusão ou hibridismo dos gêneros musicais brasileiros consolidados e sedimentados na realidade social do país, com certos elementos estruturais do Jazz norte americano. Este processo implicou a utilização singular de alguns instrumentos e timbres relacionados ao Jazz (como por exemplo a bateria e o saxofone), do uso de progressões e cadências harmônicas características do estilo, de extensões de *voicings* nos acordes e principalmente na improvisação planejada (talvez o maior legado do Jazz para a música ocidental). Estes processos poderiam ter tido lugar nas composições de Choro de Pixinguinha, de Jacob do Bandolim, de K-Ximbinho, de Severino Araújo com a Orquestra Tabajara, de Romeu Silva e sua Jazz Band Sul Americana ou no seio de qualquer outra orquestra *jazz-band* em atividade no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, mas não aconteceu. Em algumas composições, contata-se uns ou outros daqueles ingredientes, mas nenhum dos artistas apontados ousou ou teve vivência e domínio suficiente destas duas áreas de conhecimento para concretizar uma união estável entre essas linguagens, pelo menos até a década de 1950. Logo, foram precisos três personagens, fãs incondicionais de Jazz, e atuantes no mercado da música popular brasileira, para lançarem a primeira semente que faria brotar, alguns anos depois, o Jazz Brasileiro¹¹⁵. Foram eles, os já mencionados Johnny Alf, Dick Farney e João Donato.

¹¹³ Que já surgiu com o “manifesto” preparado em carta por um dos seus atuantes, o vocalista Fred Zero Quatro, e publicado nos principais veículos de comunicação impressos do início da década de 1990.

¹¹⁴ Com o disco de Miles Davis *Birth of the Cool* (1957, Capitol), apesar de gravado em 1949 e 1950.

¹¹⁵ Crease (2000, 555) considera que o primeiro álbum do gênero *Brazilian Jazz* foi lançado em 1953, de autoria do guitarrista Laurindo Almeida em parceria com o jazzista Bud Shank. A autora afirma que *Laurindo Almeida Quartet featuring Bud Shank* (1953, Pacific) teve uma boa recepção pela comunidade jazzística norte americana. Mas como isto seria possível, se nem o movimento Bossa-Nova estava oficialmente lançado nesta época?

(...) Mas voltando ao samba-jazz, ao lado de Johnny, deve-se mencionar ainda Dick Farney, que além da carreira como cantor era um exímio pianista de jazz, e ainda o pianista e compositor João Donato. Esse último, mesmo gravando o já citado disco de 1956, era visto como alguém que tocava jazz e, se sentindo sem espaço no Rio, vai para a Califórnia em 1959 tocar música latina (Gomes 2010, 84).

Deste modo, quando Johnny Alf registra, em 1952, seu primeiro disco 78RPM (*Johnny Alf*) e em 1953 as gravações de seus temas “Céu e Mar” e “Rapaz de Bem” assinala uma nova era para a música brasileira, iniciando a união estável do Samba com o Jazz, concretizando o estilo Samba-Jazz (ver capítulo da **problemática**). Posteriormente os artistas da Bossa-Nova confirmam e substancializam essa união de gêneros, disseminam o estilo em ações de *marketing*, internacionalizam esta prática, e os norte-americanos (os músicos de Jazz) reconhecem-na como uma nova linguagem musical na qual chamaram de *Brazilian Jazz*¹¹⁶. Mas não foi só por causa das composições de Tom Jobim ou das gravações do João Gilberto que se demarcou as características da Bossa-Nova, e conseqüentemente do Jazz Brasileiro. Mas principalmente por toda a gama de músicos atuantes desses estilos, frequentadores do Beco das Garrafas e das *jam sessions*¹¹⁷ que ali aconteciam, nos quais eram também praticantes do Jazz e incorporavam os principais elementos desta linguagem nos temas nacionais com base no ritmo do Samba.

O jazz brasileiro, assim, surgiu nos anos 60, no contexto da bossa nova, com as versões instrumentais deste repertório, principalmente nos trios de piano. A partir deste momento, quando predomina o diálogo entre bossa nova e jazz norte-americano, a música instrumental consolida-se com a incorporação de aspectos da musicalidade de outros gêneros, ao mesmo tempo mantendo uma linguagem peculiarmente própria, mais diretamente relacionada aos mundos do jazz internacional e da música brasileira (Bastos e Piedade 2007, 2).

¹¹⁶ Numa pesquisa sobre o termo *Brazilian Jazz*, não encontrei informações claras sobre sua autoria etimológica. O fato é que o termo não corresponde a tradução em inglês de “Jazz Brasileiro”.

¹¹⁷ Segundo Mello (1987) aconteciam *jam sessions* nas décadas de 1940 e 1950 nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, anos antes das acontecidas no Beco das Garrafas (no Rio de Janeiro). Porém esses eventos tinham como principal matéria musical os *standards* de Jazz, visto que seus músicos participantes eram quase todos filiados as *jazz-bands* de baile. Segundo Calado (1990, 234) na década de 1950 em São Paulo houve um “(...) *revival* do *dixieland* e do jazz tradicional”, enquanto que Mello (1987, 281) afirma que os músicos, tanto de uma cidade quanto da outra, tinham “(...) predileção pelo Jazz West Coast”. Portanto, diferentemente do cunho nacionalista e autoral das *jam* acontecidas no Rio de Janeiro da década de 1960.

Logo, acontece desde aquele momento (entre as décadas de 1950 e 1960) uma imensa confusão de nomenclaturas para se discernir quais eram os estilos musicais que estavam sendo tocados na época, tanto no panorama brasileiro quanto no Jazz norte americano. De fato, não necessariamente um estilo começa quando o outro termina. E mesmo alguns músicos transitaram por mais de uma dessas linhas de interpretação (a exemplo de Luiz Bonfá, Sérgio Mendes e João Donato no Brasil e Miles Davis, John Coltrane e Stan Getz nos EUA). Portanto, cronologicamente, apresento abaixo uma proposta de entendimento global dessas linhas de interpretação. Mas também da “troca de influências” representada pela direção das setas, o que proponho como resultado o estilo híbrido conhecido como *Jazz Samba*.

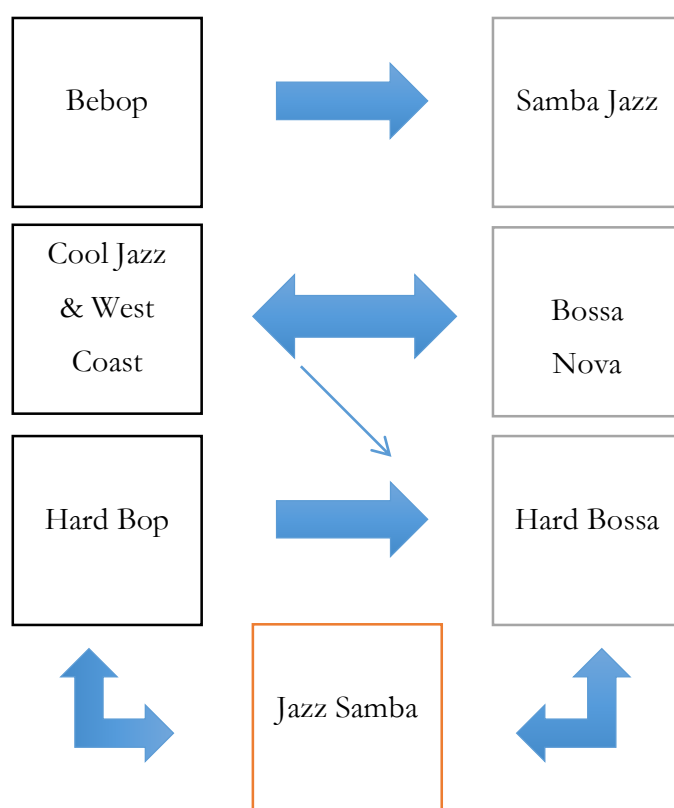


Figura 22: Troca de influências entre os subgêneros do Jazz e da música brasileira nas décadas de 1950 e 1960.

O Samba-Jazz da década de 1950 no Brasil, assim como o *Bebop* na década de 1940 nos EUA (Owens 1995), estabelecem os princípios estéticos e performativos das novas direções que a música instrumental popular desses países iria tomar. Logo, se a Bossa-Nova está relacionada com o Samba-Jazz, a Hard Bossa se estabeleceu como uma ramificação daquele gênero, onde suas qualidades bastante referenciadas no Jazz e na improvisação, acabariam por ser os principais impulsionadores para o surgimento, inquestionável, desta terminologia tão genérica e abrangente que chamamos Jazz Brasileiro.

Vilas-Boas (2013) afirma que “(...) somente com a Bossa Nova, no final dos anos 1950, foi que o improviso, essência do jazz, passou a ser empregado em canções tipicamente brasileiras – o que propiciaria, nas décadas seguintes, a difusão mundial do chamado jazz brasileiro”. Porém, minudencio a afirmação do autor, observando uma ligeira diferença de qualidade artística entre a Hard Bossa e a Bossa-Nova. Entendendo que a primeira linha está mais conectada ritmicamente com as vigorosas e expressivas manifestações do Samba, abrangendo também a força da performance instrumental, da exploração da técnica, da velocidade e do virtuosismo, além da utilização mais clara de elementos harmônicos oriundos do Jazz, na presença onnipresente da improvisação, ao mesmo tempo em que se aplicam maiores polirritmias e intercessões com outros gêneros de música popular como o Bolero, a Salsa e o Baião. A Bossa-Nova, por outro lado, permanece mais pura e controlada, explorando também arranjos orquestrais preestabelecidos, maior sutileza na dinâmica e na interpretação, maiores espaços (pausas) sonoros, andamentos mais lentos, elementos harmônicos jazzísticos¹¹⁸ oriundos de composições mais complexas de autores como Thelonious Monk, Lennie Tristano e Bill Evans, flertagem com a música erudita (como as composições de Debussy, Chopin e Ravel) e bem menos presença do elemento improvisação. Apesar de não entender como diferentes estilos o Samba-Jazz da década de 1950 e a Hard-Bossa da década de 1960, Gomes (2010, 84) reforça este paralelismo entre gêneros musicais brasileiros e norte americanos:

Ou seja, pode-se entender que, em termos de expressividade, o SJ aponta mais às relações do samba com o bebop, e posteriormente ao hardbop. Já a BN se encontra mais atada às formas expressivas ligadas ao cool jazz, mas é bom frisar que há, neste último, a presença marcante da improvisação, o que não é o caso da BN.

Nesta questão, aponto uma imprecisão de Mello em Francis (1987, 283) em dois aspectos. Tanto o autor usa o termo “Jazz Brasileiro” para indicar o que seria o “Jazz do, ou, no Brasil”, como afirma que os músicos deste período adaptavam os ritmos brasileiros na execução dos standards de Jazz (por volta da década de 1960), alegação que não encontrei em outros autores como Ikeda (1984), Castro (1990), Calado (1990) ou Gomes (2010).

¹¹⁸ Como poliacordes, bitonalidade, acordes suspensos e acordes de substituições com *voicings* não tão usuais. Principalmente nos temas menos conhecidos do Jobim que não viraram *standards* da Bossa-Nova, presentes em álbuns como *Urubu* (1976, Warner) e *Passarim* (1987, Universal).

Nessa altura o Jazz Brasileiro já havia dado lugar ao ritmo brasileiro, que passou a atrair músicos de todas as gerações e escolas do Jazz, ao incorporá-lo a suas novas composições ou ao adaptarem-no para standards americanos que lhe caíam como uma luva. Encadeamentos harmônicos e procedimentos melódicos caracteristicamente brasileiros também foram adotados e elaborados por músicos, arranjadores e compositores em todo o mundo, para quem o modelo por excelência foi e é até hoje Antônio Carlos Jobim (Mello em Francis 1987, 283).

De outra forma, a vertente surgida nos EUA conhecida como *Jazz Samba*, nasce do encontro entre os músicos norte americanos e os brasileiros, apesar do marco inicial residir no disco gravado e liderado por dois músicos de Jazz dos EUA, Stan Getz e Charlie Byrd no disco *Jazz Samba* (1962, Verve). Esta vertente surgiu basicamente do mesmo hibridismo (mesmos elementos) que o Samba-Jazz e a Hard-Bossa apresentavam, porém com menos gêneros de interseção com a música brasileira. Na minha opinião o chamado *Jazz Samba* apresenta mais acentuações de segunda colcheia de compasso nas performances (presença do elemento *swing* norte americano), exposições das melodias com mais *legatto* e muito mais foco nas improvisações. Basicamente esses artistas estavam tocando *Jazz*, porém com composições dos artistas da Bossa-Nova e com base rítmica dos instrumentos de percussão (sobretudo na bateria) oriundos do Samba e da Bossa. Curiosamente outros dois álbuns, similares no conteúdo e forma, foram lançados pelo selo *Verve* em parceria com Stan Getz. Em 1962 o disco acima mencionado¹¹⁹. Em 1963 o álbum de Getz em parceria com o violonista e compositor Luiz Bonfá, *Jazz Samba Encore!* (1963, Verve), que na minha perspectiva consolidou esta proposta musical em termos de performance e linguagem. Mas entendo que só em 1964, com o famoso álbum *Getz/Gilberto* (1964, Verve), de Stan Getz, João Gilberto e Tom Jobim, que acontece a amálgama definitiva desses gêneros e linguagens. A presença harmônica e rítmica da Bossa-Nova nas composições de Jobim, no violão e na voz de Gilberto e na voz de Astrud Gilberto, mas com os floreios e as articulações jazzísticas na exposição do tema e nas improvisações de Getz no saxofone. O álbum angariaria o prêmio Grammy® de 1965 como *Melhor Álbum do Ano*.

In the midst of these various waves, the emerging Brazilian jazz was growing, sustained mainly by bossa nova and its reflections in the USA, where the celebrated meeting of

¹¹⁹ Este foi seguido de *Big Band Bossa Nova* (1962, Verve). Mas na minha opinião, apesar de estarem presentes alguns temas de compositores brasileiros, a performance deste álbum não contém o *balanço* nem o *gingado* mínimo da música brasileira. Na minha opinião a sonoridade e a rítmica aproximam-se de um disco de *Latin Jazz*.

João Gilberto and Stan Getz symbolized the encounter between the Brazilianess of bossa nova and the Americaness of jazz, launching a dialogue of musicalities that would become central to Brazilian jazz. The compatibility of Getz's solos with the groove of bossa nova created a sound that would be explored also by cool jazzists (Piedade 2003, 47).



Figura 23: Capa do álbum *Getz/Gilberto* (1964, Verve). Fonte: <http://www.jazzhistoryonline.com>

Porém, não foi só Stan Getz que gravou discos com linguagem e composições da Bossa-Nova ainda no início da década de 1960. Pioneiro como em tantas outras linhagens do Jazz, o trompetista Miles Davis gravou seu *Quiet Nights* (1964, Columbia) antes mesmo do Stan Getz gravar o *Getz/Gilberto*. O diretor de orquestra e arranjador Quincy Jones, um pouco mais adiantado, lançou seu *Big Band Bossa Nova* (1962¹²⁰, Mercury), mas que não obteve muito sucesso de vendas. Dizzy Gillespie gravou o álbum *New Wave* (1963, Philips). Dave Brubeck tentou, mas parece que o baterista Joe Morello não acertou o ritmo em *Bossa Nova USA* (1963, Columbia). Além do Modern Jazz Quartet com a participação do guitarrista brasileiro Laurindo Almeida em *Collaboration* (1964, Atlantic) e do álbum *Page One* (1963, Blue Note) de Joe Henderson que apresenta como faixa de abertura o tema “Blue Bossa”¹²¹.

¹²⁰ Para confirmar seu pioneirismo, as sessões de gravação aconteceram em 1961.

¹²¹ Tema que trás características rítmicas e melódicas da Bossa-Nova, mas com estruturas harmônicas influenciadas pelo Blues (12-Bar Blues) e improvisações jazzísticas.

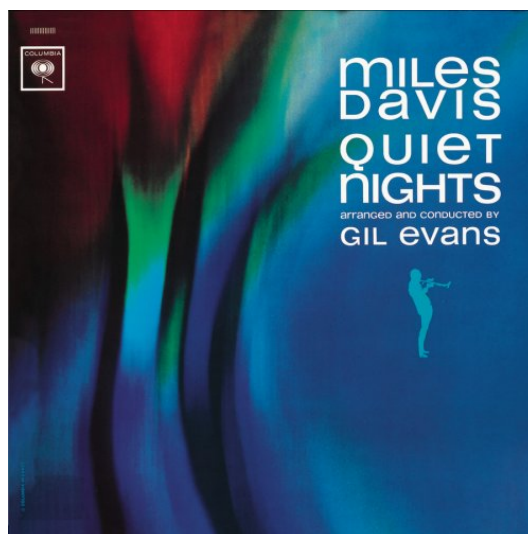


Figura 24: Capa do álbum *Quiet Nights* (1964, Columbia) de Miles Davis. Fonte: <http://www.milesdavis.com/>

Um importante ponto de virada para a música popular brasileira ligada aos artistas da classe média carioca, portanto, para alguns pioneiros da Bossa-Nova e seus sucessores, foi o envolvimento dos artistas Nara Leão e Carlos Lyra com alguns sambistas dos morros e favelas do Rio de Janeiro no início da década de 1960, após o rompimento com os ideais musicais da Bossa-Nova e com seus integrantes (Chediak 1990; Castro 1990). Com o intuito de resgatar a cultura popular das classes baixas simbolizada pelo chamado “samba de raiz”¹²² e pelo Baião, suas novas composições e interpretações apelidadas de *Canções de Protesto* refletiam o modo de vida das classes mais pobres no Brasil, as quais a cantora considerou na época como a verdadeira música popular, levando assim para a classe média e para as rodas de convivência universitária esta valorização da música do povo (Severiano 2008; Tiné 2008).

Ao lado de Carlos Lyra, Nara Leão atuou alguns espetáculos em teatros e programas de televisão ao estabelecer parcerias com os compositores Zé Keti, Nelson Cavaquinho e Cartola para os Sambas, e João do Vale para os Xotes e os Baiões. Castro (1990, 351) nomeia esta posição artística da cantora na época como a *ideologia da pobreza*. Apesar do material musical desta fase da cantora ter tido pouca expressão na mídia e no mercado fonográfico, outros músicos que estavam envolvidos com essas concepções artísticas e estimulados pelo Centro Popular de Cultura da UNE¹²³, fortaleceram esta corrente musical que ficou posteriormente conhecida

¹²² Termo que se refere ao dito Samba genuíno. Do seu local de nascimento (o morro, as favelas). Segundo verbete no Dicionário Cravo Albin, esta expressão tornou-se popular quando “No início da década de 1960 foi criado o ‘Movimento de Revitalização do Samba de Raiz’, promovido pelo Centro de Cultura Popular (CPC) em parceria com a UNE”.

¹²³ União Nacional dos Estudantes.

como a “segunda geração da Bossa-Nova” (Castro 1990; Treece 1997; Severiano 2008). Dori Caymmi (voz, violão, composição), Elis Regina (voz), Edu Lobo (voz, violão, composição), Chico Buarque (voz, violão, composição), Geraldo Vandré (voz, violão, composição), Marcos Valle (voz, piano, composição), Baden Powell (violão, composição) e Francis Hime (piano, composição, arranjo) são alguns dos artistas pertencentes a esta fase do movimento. Canções como “Ponteio”, “Borandá” e “Arrastão” de Edu Lobo, “Disparada” de Geraldo Vandré e Théo de Barros e a trilha sonora da peça “Morte e Vida Severina” por Chico Buarque ilustram o que Severiano (2008) chamou de *moderna canção brasileira*, ou seja, a nova direção que a música popular do Brasil tomou naquele momento (Treece 1997; Mello 2003; Severiano 2008).

Assim, a partir deste ponto na história, ou seja, nos anos finais da década de 1960, acontece um importante ponto de ruptura na música popular do país. Os integrantes da segunda geração da Bossa-Nova, impulsionados pela oposição das direções políticas que a ditadura¹²⁴ militar no Brasil ordenava, aproximam o teor de suas composições aos valores sociais libertários e ao fortalecimento da identidade nacional. A forma “canção” torna-se uma das “armas” contra o autoritarismo político, estabelecendo-se o foco na poesia e no desenvolvimento dos conteúdos das letras dessas composições. A “Era dos Festivais”¹²⁵ (Mello 2003) materializa o gênero musical conhecido como MPB (Música Popular Brasileira) e impulsiona o surgimento de outro movimento musical no Brasil, um “(...) movimento poético-musical de vanguarda, universalista-popular Severiano 2008, 383)”, o *Tropicalismo* de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, Torquato Neto, Capinam e Os Mutantes (Calado 1997; Treece 1997).

O Tropicalismo misturava influências da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletroeletrônico; de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-popularesco; do cinema de Glauber Rocha; do projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica, de onde veio o nome Tropicália; da antropofagia literária de Oswald de Andrade, (...) da poesia concreta dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e de Décio Pignatari, (...) a ideia era que o produto-síntese de todas essas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal (Severiano 2008, 383).

¹²⁴ A ditadura militar no Brasil compreendeu o período de 1964 a 1985.

¹²⁵ Trata-se de uma série de programas televisivos onde aconteciam concursos de música. Os principais foram transmitidos pelas TV Excelsior e pela TV Record e alguns deles, a exemplo do de 1967 da TV Record, tornaram-se importantes símbolos de transformações sociais, políticas e culturais (Mello 2003).

No final da década de 1960 os ideais do Tropicalismo sedimentam a pluralidade e a flexibilidade dos artistas nacionais em incorporar essa amálgama complexa de influências estéticas estrangeiras e nativas. Como símbolos de modernidade, algumas canções como *Alegria*, *Alegria*, *Parque Industrial*, *Gelêia Geral* e *Domingo no Parque* sintetizam os conceitos do movimento, enquanto quebram paradigmas sociais ao incentivarem subjetivamente a desobstrução do fluxo criativo dos artistas e intelectuais brasileiros (Béhague 1973; Treece 1997; Severiano 2008).



Figura 25: Capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968, Philips).

Essas tendências não foram assimiladas apenas pelos chamados cantautores, mas também pelos instrumentistas que eram ligados a Bossa-Nova e a música popular desta época. Esses novos rumos musicais e ideológicos foram de extrema importância para o fortalecimento da ramificação do Jazz Brasileiro que Piedade (2003, 2005) chamou de linha *brazuca*. Segundo o autor “The ‘more *brazuca*’ line--a term obviously derived from ‘Brazil’--consists of national rhythms such as *samba*, *baião*, *frevó*, *maracatu*, and articulates the jazz language in a dialogue with expressive elements of these rhythms (Piedade 2003, 49)”. Ao se utilizarem de contextos melódicos, rítmicos e do modalismo harmônico da música regional nordestina¹²⁶, paralelamente com os encadeamentos de acordes jazzísticos e formas estruturais da Bossa-Nova, esses artistas influenciaram o uso de muitas das principais particularidades sonoras que os grupos de música instrumental iriam assumir em suas composições. Logo, a partir deste ponto na história, onde a fricção do Jazz com a música brasileira representada não só pelo contexto do Samba, mas por elementos de outras culturas

¹²⁶ Segundo Tiné (2008, 45) “Uma das possíveis origens do modalismo nordestino se dá na especulação do elemento mourisco, advinda da dominação do Sul da Espanha e Portugal, na Idade Média”.

do país, principalmente da região nordeste do Brasil, simbolizada pelo Baião, é onde, na minha opinião, decididamente, se consolida e integraliza o conceito de Jazz Brasileiro.

É deste panorama que surge o grupo que melhor representa a utilização dos elementos da música nordestina com as estruturas e procedimentos técnicos oriundos do Jazz norte americano: o Quarteto Novo¹²⁷ (Visconti 2005). Seu primeiro e único disco, *Quarteto Novo* (1967, EMI-Odeon), é um marco para a música instrumental popular do Brasil e consolida a ampliação dos ritmos nordestinos aplicados ao gênero Jazz Brasileiro (antes representado apenas pela fusão do Samba com o Jazz, portanto dos grupos instrumentais da Bossa-Nova, nomeadamente os trios de piano).

The largest exponent of brazuca is Hermeto Pascoal, and its oldest referential is the legendary group Quarteto Novo, from the end of the 1960s. Northeastern musicality plays a central role in this line: the extensive use of the mixolydian mode, with optional augmented fourth, or the dorian mode, with various melodic riffs, the beat of baião, that is, musical material that originate from the music of the Brazilian Northeast region and that are largely disseminated in all Brazilian music (Piedade 2003, 49).

Apesar das tendências ainda em voga na época, o Quarteto Novo raramente se utilizava do ritmo do Samba em suas composições e aplicavam outros elementos musicais da identidade nacional profunda (como os gêneros mencionados anteriormente) às características interpretativas do Jazz. Ou seja, a música nordestina que Mário de Andrade (1972) considerava como a verdadeira musica brasileira, estava agora modernizada por este grupo.

O Quarteto, de uma forma ou de outra, estava inserido neste panorama do SJ, entretanto, o ritmo samba já não comporta mais o conteúdo sonoro do grupo, na medida em que o universo rítmico se amplia consideravelmente. O estilo introduzido por eles emprega basicamente os mesmos procedimentos jazzísticos, porém sobre uma gama de gêneros que vai além do samba, portanto o termo samba-jazz não mais suporta sua produção. O grupo improvisa sobre uma série de ritmos aceitos como de origem nordestina como o baião, forró, xote, entre outros. No caso desses músicos, ligados culturalmente ao nordeste, há em sua coleção (LÉVI-STRAUSS) elementos de estilo do folclore de sua região natal, sendo assim seus universos contam com possibilidades sonoras (Gomes 2010, 86).

¹²⁷ Formado pelos músicos Hermeto Pascoal (flauta e piano), Heraldo do Monte (guitarra e viola caipira), Théo de Barros (contrabaixo e violão) e Airto Moreira (bateria e percussão).



Figura 26: Capa do álbum *Quarteto Novo* (1967). Fonte: <http://www.hermetopascoal.com.br/>

Como num percurso paralelo aos principais acontecimentos musicais do Brasil, decorria a carreira do pernambucano, multi-instrumentista Moacir Santos (1926 – 2006). Possuidor de um estilo singular de composição, desenvolveu diversos trabalhos para o rádio e para o cinema. Seu primeiro álbum, *Coisas* (1965, Forma), foi o único lançado no Brasil e além de apresentar uma inter-relação do *erudito* com o *popular*, o disco condensa fortes traços rítmicos da música *afro* e *indígena* do país com elementos e estruturas do Jazz norte americano, característica que nos dias atuais o tornou num disco apreciado e marcado pela crítica especializada. Mas por se tratar de um pequeno selo de distribuição, o álbum só ficou um ano em catálogo, o que dificultou o seu conhecimento público na época. Em 1967 Moacir parte para uma carreira nos EUA, o que acabou por durar toda sua vida. Neste país, gravou 3 álbuns para o selo Blue Note e um para o selo Discovery (Dias 2010; Vicente 2012). A sua obra retomou aos tópicos de referência da música brasileira com o lançamento dos álbuns *Ouro Negro* (2001, Universal) e *Choros & Alegria* (2005, Biscoito Fino) dirigidos e produzidos por Mário Adnet e Zé Nogueira. E ainda o DVD *Ouro Negro* (2006, Canal Brasil) e três livros, os cancioneiros com as partituras de “Coisas”, “Choros & Alegria” e “Ouro Negro” pela Editora Jobim Music (Vicente 2012). Hoje, a música de Moacir Santos exerce forte influência na classe artística brasileira e sua obra acrescentou uma importante parcela na construção da base, linguagem e identidade do Jazz Brasileiro. Sobre a análise da obra de Moacir Santos, especificamente do seu álbum *Coisas*, Dias (2010, 247) afirma:

Ainda há muito a se explorar nessa obra, e cada uma de suas peças, especificamente, pode ser objeto de análise estrutural e estilística. Estudos mais profundos sobre as influências africanas em ritmo e harmonia, sobre orquestração e instrumentação no jazz,

por exemplo, podem ser melhor desenvolvidos, não apenas em “Coisas”, mas em toda a obra de Moacir Santos. Mais uma vez, aqui, a opção foi por tentar delinear as linhas gerais de sua concepção e nesse sentido, creio que a relação de Moacir com Guerra-Peixe e Koellreuter tenha alterado os seus paradigmas de compositor e pode mesmo ser a chave de muitas das questões levantadas com o intuito analítico.

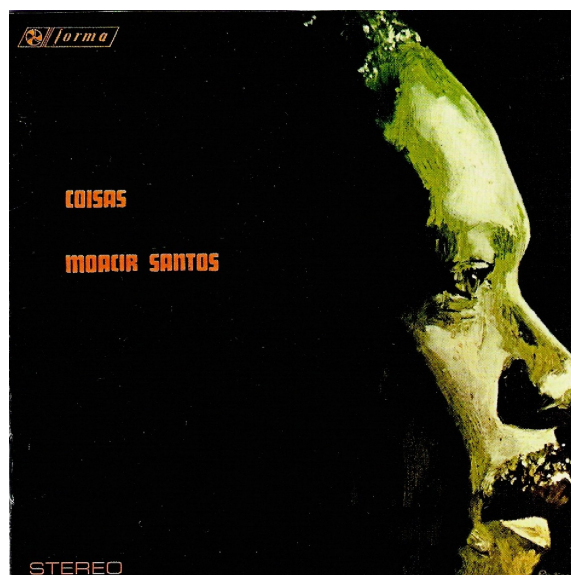


Figura 27: Capa do álbum *Coisas* (1965, Forma) de Moacir Santos. Fonte: <http://www.allmusic.com/>

Na década de 1970 o estilo da chamada linha *brazuca* (Piedade 2003) que flertava com os ritmos nordestinos foi devidamente fortalecido e divulgado, tanto no Brasil quanto nos EUA, justamente pelos dissidentes da banda Quarteto Novo. Assim como havia acontecido alguns anos antes com os integrantes do movimento Bossa-Nova, músicos como o percussionista Airto Moreira, sua mulher a cantora Flora Purim, o multi-instrumentista e arranjador Oscar Castro Neves e o percussionista Naná Vasconcelos imigraram para os EUA e disseminaram a sonoridade da música regional nordestina, sobretudo pelo uso de alguns instrumentos de percussão exóticos, muitas vezes ligados as culturas indígenas desta região do território brasileiro (Dias 2013).

In addition, Airto Moreira, Flora Purim, Oscar Castro Neves, and other Brazilian musicians who lived in the USA started bringing to jazz Brazilian rhythms such as baião, and percussion instruments such as the pandeiro and berimbau. The occasional inclusion of these “exotic” elements in American jazz reflexively stimulated natives and changed their way of playing, while legitimizing the continuity of Brazilian jazz (Piedade 2003, 47).

Ainda nesta década, praticamente como um caso isolado, surge a partir da obra do multi-instrumentista Egberto Gismonti a linha do Jazz Brasileiro que Piedade (2003, 2005) chamou de *ECM*. Apesar de já delineada em alguns discos desse autor no início da década como *Sonho 70* (1970, Polydor), *Água e Vinho* (1972, Odeon) e *Corações Futuristas* (1975, EMI-Odeon), o importante marco que nomeia este caráter musical reside na primeira parceria de Gismonti com a gravadora alemã de nome homônimo (ECM), no disco em duo com o percussionista Naná Vasconcelos intitulado *Dança das Cabeças* (1976, ECM). Este álbum apresenta uma complexidade de ritmos brasileiros e sonoridades exóticas ligadas as culturas negras e indígenas nas percussões, além da liberdade e do experimentalismo harmônico e melódico que Gismonti aplica no violão de dez cordas. Piedade (2003) afirma que este estilo se iniciou no início da década de 1980, contudo entendo que todas as particularidades sonoras que viriam caracterizar a linha *ECM* já se encontravam na década de 1970 na obra de Gismonti. Segundo o autor:

The 'more ecm' line is more of a jazz and meditative line, while more influenced by European avant-garde and world music. The word ecm refers to the style of the music recorded by German record label ECM, which, beginning in the 1980s, included artists such as Egberto Gismonti and Naná Vasconcelos. In this ecm sound there is a certain disregard for the power of danceability, and at the same time a great freedom and much room for improvisations, elaborated and exploratory solos. This demands much musical background from the musician, including knowledge of art music. The inclusion of South-American indigenous musicality and instruments, such as the rain stick, is typical of this line, and helps create an atmosphere of suspended time, evoking rituality and mythical temporality.



Figura 28: Capa do álbum *Dança das Cabeças* (1976) de Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos. Fonte: <https://ecmreviews.com/2010/12/05/danca-das-cabecas/>

No Rio de Janeiro na década de 1970 uma série de músicos iniciavam experimentos musicais ao flertarem suas heranças culturais do Samba e do Choro com as novas tendências musicais oriundas dos EUA, encabeçadas principalmente por Miles Davis. A ramificação do Jazz conhecida como *Jazz-Rock Fusion* a partir dos álbuns deste músico como *In a Silent Way* (1969, Columbia) e *Bitches Brew* (1970, Columbia) se difundiu velozmente ao redor do mundo.

The first group of jazz styles to attain widespread popularity after the swing era was called jazz-rock fusion. This collection of approaches became a dominant stream of jazz during the 1970s, and it spawned styles that became the main popular music for an entire segment of the music Market in the 1980s and 1990s... the major contributions of Miles Davis, Larry Coryell, John McLaughlin, Joe Zawinul, Jaco Pastorius, and Pat Metheny (Gridley 2000, 334).

Músicos como Léo Gandelman e Marco Suzano do grupo Cama de Gato, grupos como Azymuth¹²⁸, Banda Black Rio e de pianistas como Antônio Adolfo, Ivan Lins, Cesar Camargo Mariano e Dom Salvador destacavam-se na cena carioca por expressarem uma nova tendência musical que mantinha as bases estruturais do Jazz mas flertavam com o Rock, o Soul e o Funk americano. Não que as expressões da linha *braçuca* não estivessem contidas em suas performances, mas uma dimensão de mistura acabava por prevalecer em seus concertos e gravações. Por essa razão Piedade (2003) atribui a esta sonoridade a nomenclatura de *Fusion*.

Ao mesmo tempo, outros artistas cariocas também fortaleciam as novas tendências da música negra americana relacionadas com o Soul, com o Rhythm'n'Blues e o Funky. Alguns desses músicos foram Tim Maia, Cassiano, Wilson Simonal e Jorge Ben, porém menos ligados ao Jazz. Assim, o álbum da banda Black Rio intitulado *Maria Fumaça* (1977, Atlantic) exemplifica perfeitamente estas afirmações, inclusive por conceitos simbólicos, como o título da terceira faixa do disco de nome *Mr. Funky Samba*.

Apesar de toda a efervescência do movimento black naquele momento, não é possível afirmar que a banda Black Rio tenha surgido diretamente do denominado “fenômeno Black Rio”, e nem que tenha “criado vínculos sólidos com o mundo dos funkeiros”. Deve-se lembrar que a banda foi resultante da iniciativa de músicos já integrados ao mercado, com o apoio da própria indústria fonográfica. Dessa forma, com repertório e arranjos ousados, muitas vezes bastante experimentais, os discos da BBR parecem ter

¹²⁸ Que segundo Figueiredo e Rodrigues (2012) “(...) um dos mais duradouros grupos de jazz do Brasil”.

circulado mais em torno dos segmentos de música instrumental e da MPB do que do próprio repertório tocado nos bailes funk (Gonçalves 2011, 58).

Ainda na década de 1970 o movimento musical acontecido no estado de Minas Gerais e conhecido como *Clube da Esquina* disseminava novas sonoridades modais, marcadas por influências do Jazz, da Bossa-Nova, do Tropicalismo, do Rock americano, da música erudita europeia e do próprio folclore mineiro. Músicos como Milton Nascimento (voz, composição), Flávio Venturini (voz, piano, composição), Beto Guedes (voz, guitarra, composição), Lô Borges (voz, composição), Toninho Horta¹²⁹ (guitarra, composição), Wagner Tiso (piano, composição) destacavam-se entre os demais. Artistas do Jazz norte-americano como Wayne Shorter e Pat Metheny tiveram ligação direta com esses músicos brasileiros e o disco *Native Dancer* (1974, Columbia) de Wayne Shorter e Milton Nascimento materializa o encontro “inusitado” do Jazz com esse movimento musical brasileiro.

A partir dos anos finais da década de 1970, o panorama jazzístico do Brasil tinha expandido definitivamente suas fronteiras. Os primeiros festivais internacionais de Jazz começavam a acontecer em São Paulo¹³⁰ e no Rio de Janeiro (como as primeiras edições do Montreux em 1978 e 1980 em ambas as cidades). Alguns músicos brasileiros como João Donato, Sérgio Mendes, Tom Jobim, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti faziam sucesso no exterior e influenciavam a prática cultural do Jazz e da música instrumental no país. Portanto, mostravam que era possível desenvolver uma carreira sólida no ramo da música instrumental, mesmo apresentando esta sonoridade interseccionada entre a música instrumental popular brasileira e o Jazz. Neste período, o saxofonista Victor Assis Brasil auxiliava diretamente na consolidação das características do Jazz Brasileiro, ao fortalecer a prática híbrida entre o Baião e o *Bebop* (Linhares 2007), demonstrado com os lançamentos de seus discos em território nacional. Mello em Francis (1987, 284) afirma que Victor era “(...) possivelmente a mais forte imagem de um músico brasileiro que se projetou através do Jazz”. Porém outros nomes importantes consolidavam suas carreiras na cena nacional ao participarem dos importantes festivais internacionais de Jazz de São Paulo/Montreux (citado acima), e nos festivais da franquia *Free Jazz* acontecidos entre 1985 e 2001. Músicos como Nelson Ayres, Nivaldo Ornelas, Maurício Einhorn, Márcio Montarroyos, Hector Costita, Hélio Delmiro, Heraldo do Monte, Gilson

¹²⁹ Considerado o melhor guitarrista do mundo pela revista britânica *Melody Maker* em 1977.

¹³⁰ Mello (1987, 281) que um possível primeiro festival de jazz no Brasil aconteceu em 1956, organizado pelo Jazz Club de São Paulo, com o nome de *I Festival Brasileiro de Jazz*, no Teatro de Cultura Artística.

Peranzzetta, André Geraissati, Toninho Horta, Ricardo Silveira, Olmir Stocker, Marcos Ariel, César Camargo Mariano, Rique Pantoja, Victor Biglione, Grupo Pau Brasil, Nouvelle Cuisine, Heartbreakers, Nailor Proveta (e sua Banda Mantiqueira), Toninho Horta, Eliane Elias, Tânia Maria e Mauro Senise se destacavam.

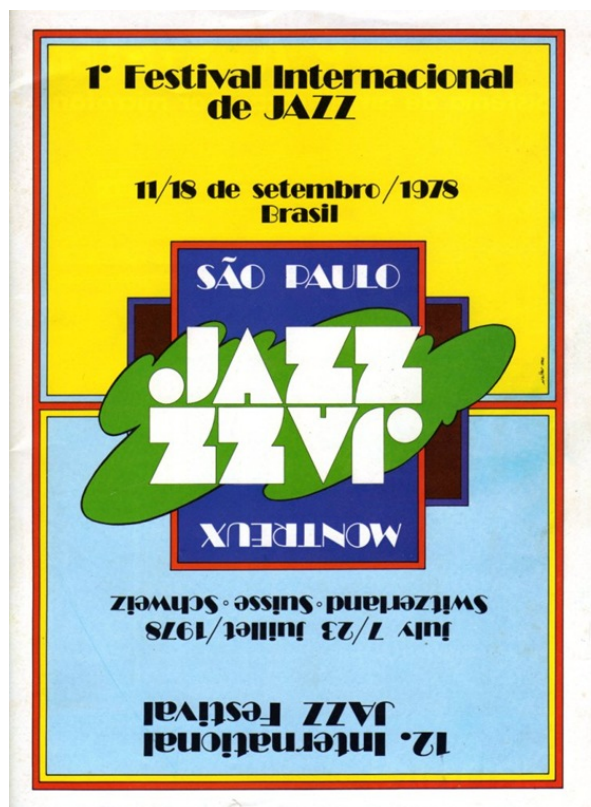


Figura 29: Cartaz do 1º Festival Internacional de Jazz de São Paulo/Montreux de 1978.

Também fortalecendo as interseções entre o Jazz - sob o legado da improvisação - e o Baião, representando a música do nordeste do Brasil, dois artistas de Pernambuco se consagraram na década de 1970. Foram os casos do sanfoneiro Dominguinhos e do grupo Quinteto Violado. Apesar de ambos manterem em sua obra, quase na totalidade, uma maior ligação com a música popular e folclórica do país, a prática da improvisação em seus discos e concertos eram constantes. O Quinteto Violado carrega em sua concepção musical o rótulo de “Free Nordestino”, dado por Gilberto Gil segundo Marcelo Melo em entrevista (Melo 2016) como forma de caracterizar o estilo de banda. Os improvisos e os diversos momentos de experimentalismo instrumental podem ser ouvidos desde o primeiro álbum do grupo *Quinteto Violado* (1972, Philips) e confirmados na publicação de Teles (2012). Já Dominguinhos, foi citado por todos os entrevistados para este trabalho residentes e radicados em Pernambuco como sendo um grande improvisador e por ser um dos pioneiros no desenvolvimento do Baião

como música instrumental com improvisação. Seu estilo pode ser constatado nos álbuns *Yamandú e Dominguinbos* (2007, Biscoito Fino) ou *Illuminado* (2010, Biscoito Fino), este agraciado com dois Grammy Latino (em 2002 e 2012) na categoria “Melhor Álbum de Música Regional ou de Raízes Brasileiras”.

Na década de 1980, o Jazz Brasileiro já estava consolidado e seus artistas e grupos atuantes poderiam ser vistos e ouvidos em diversos concertos nas principais capitais do país (Levy 2016). Vários nomes alcançaram sucesso internacional e muitas vezes obtinham maior reconhecimento artístico e projeção de mídia nos EUA e na Europa do que em seu próprio país, como é o caso da carreira dos músicos Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Toninho Horta, Sérgio Mendes, Flora Purim, Airto Moreira, Cláudio Roditi, Márcio Montarroys, dentre outros. Apesar dos grandes eventos ligados a esta linguagem musical restringirem-se por mais de uma década ao festival¹³¹ Free Jazz, acontecidos no Rio de Janeiro e em São Paulo, desde a entrada do novo milênio, portanto a partir do ano 2000, que o número de festivais de Jazz e Blues vem crescendo no Brasil. Festivais como o Heineken Concerts (São Paulo/SP), Chivas Jazz Festival (São Paulo/SP), BMW Jazz Festival (São Paulo/SP), Rio das Ostras Jazz & Blues (Rio das Ostras/RJ), Bourbon Festival Paraty (Paraty/RJ), Festival Choro Jazz (Jericoacara/CE), Tudo é Jazz (Ouro Preto/MG), Garanhuns Jazz Festival (agora em Gravatá/PE), MIMO (Olinda/PE), Savassi Festival (Belo Horizonte/MG), Fest Bossa & Jazz (Natal/RN), Recife Jazz (Recife/PE), dentre outros, tem expandido a prática do Jazz, da música instrumental e do Jazz Brasileiro em território nacional, sendo muitas vezes o habitat propulsor da carreira de muitos artistas nacionais.

A partir da década de 1990 novos músicos da cena nacional foram se destacando nas salas de concerto e festivais de Jazz pelo país. Muitos deles como os guitarristas Chico Pinheiro, Nelson Faria e Badi Assad, o pianista André Mehmari e o saxofonista Vinícius Dorin tiveram formação acadêmica, alguns no Brasil, outros nos EUA. Outros desenvolveram suas técnicas de forma relativamente autônoma, como o caso dos guitarristas Romero Lubambo e Sandro Albert, do flautista Carlos Malta e do multi-instrumentista Arismar do Espírito Santo. Ainda na

¹³¹ Afirmação fundamentada na matéria do escritor Carlos Calado para o jornal Valor Econômico em 3/06/2011. Segundo o autor “Ainda no início da década de 1990, quem quisesse apreciar ao vivo as últimas novidades jazzísticas tinha apenas duas opções: viajar para o exterior ou esperar pelo único evento anual do gênero naquela época, o Free Jazz Festival, que era realizado em São Paulo e no Rio. Hoje, o cenário é outro. Já é possível desfrutar shows de astros internacionais do jazz, do blues e de outros gêneros afins, durante quase todo o ano, em eventos programados em diversos locais do país”.

música instrumental relacionada com a prática da improvisação, porém com elementos ligados diretamente ao Choro, músicos como Yamandú Costa (violão), Hamilton de Holanda (bandolim) e Alessandro Penezzi (violão) têm elevado à excelência a performance musical deste gênero e muitas vezes seus nomes estão presentes nas grades artísticas dos festivais de Jazz mundo afora.

Em Pernambuco, a prática do Jazz tomou características singulares. Pela existência de uma forte tradição de instrumentistas de sopro, principalmente ligados a família dos metais, a música deste estado imprime sob o véu do gênero musical conhecido como *Frevo*¹³² um grande legado para a música instrumental do país. Originado nos blocos carnavalescos e desenvolvido pelas grandes orquestras¹³³, o Frevo nunca se tornou uma música popularesca por conta das suas estruturas e arranjos complexos (Menezes Bastos 2014), apesar de sempre tocado em épocas da maior festa popular do país, o Carnaval. É dividido em três tipos de interpretação: o Frevo-de-bloco, o Frevo-Canção e o Frevo-de-Rua. Neste último, de caráter exclusivamente instrumental, tem como principais protagonistas (compositores e arranjadores) Capiba, Nelson Ferreira, Severino Araújo, Ademir Araújo, Maestro Duda, Edson Rodrigues e Spok. Onde todos flertaram com suas influências do Jazz norte americano, principalmente com a sonoridade das *jazz-bands* e das *big-bands* das décadas de 1930 e 1940.

A Spok Frevo Orquestra tem sido o principal nome da música pernambucana no cenário do Jazz e da música instrumental internacional. Desde o lançamento do seu primeiro álbum *Passo de Anjo* (2004, Biscoito Fino) que o grupo vem tocando nos principais festivais de Jazz do mundo.

A importância que tem o frevo contemporâneo, não se prende apenas pelo desenvolvimento do gênero numa perspectiva moderna, mas também pelas oportunidades que esta nova linguagem musical dá no sentido de uma circulação global.

¹³² Segundo verbete do Dicionário Cravo Albin: “A palavra frevo foi publicada pela primeira vez no dia 9 de fevereiro de 1907, numa nota do extinto Jornal Pequeno, de Recife, que se referia a um ensaio do clube Empalhadores do Feitosa, do bairro do Hipódromo e que foi descoberta pelo pesquisador Evandro Rabello. Uma das músicas do repertório chamava-se “O Frevo”. A palavra é uma expressão popular mais antiga e vem de ferver e, por corruptela, frever, sinônimo de festa animada, quente. Segundo alguns estudiosos, o vocábulo teria sido lançado pelo escritor Osvaldo de Almeida, que utilizava os pseudônimos Paulo Tadeu e Pierrot. Naquele período, frevo ainda não designava um gênero musical, mas sim folia”. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/frevo/dados-artisticos>> acesso em 21/03/2016.

¹³³ Muitas estiveram ligadas ao Jazz nos anos 30, como é o caso da Jazz Band Acadêmica de Capiba.

Trata-se de um gênero que é de matriz urbana (nasce nas cidades de Recife e Olinda, no contexto do carnaval), que agora mais do que nunca começa a sair e a ser apreciado não só fora das fronteiras do estado pernambucano, mas além do território brasileiro e sobretudo no contexto dos festivais de world music e jazz internacionais. A Spokfrevo Orquestra já esteve em 15 países da Europa, Ásia e África, realizou concertos em palcos celebres, como New Morning, Roskilde, Montreux, Barbican, Pori Jazz, Womex, Marciac entre outros, divulgando o gênero pernambucano, inserindo-o com firmeza nos universos do jazz e da world music (Valente 2014, 9).

Ao evidenciar suas influências do Jazz, este grupo adotou o esquema performático das *big-bands* norte americanas, tanto na formação de palco, no figurino, como no uso constante das improvisações, contudo com material musical exclusivo do Frevo (temas e composições). Em 2015 o projeto intitulado *Do Frevo ao Jazz* estreitou os laços culturais entre esses gêneros musicais, promovendo concertos e intervenções de rua entre a Spok Frevo Orquestra e a Jazz at Lincoln Center Orquestra por Winton Marsalis. Segundo o saxofonista no *site*¹³⁴ oficial do projeto:

Quando Marsalis ouviu o frevo pela primeira vez, em Marciac, ele ficou surpreso com a sonoridade e no camarim me perguntou o que era aquilo. Respondi que era uma música de Recife. E ele perguntou, o que é Recife? Respondi que era capital de Pernambuco. E ele perguntou, o que é Pernambuco? Quando comecei a contar que era um gênero musical nascido na rua, de origem popular e que trazia enormes semelhanças ao jazz no seu surgimento, ele se interessou imediatamente e disse que adoraria conhecer esse tal estado chamado Pernambuco, que jamais ouvira falar. Então esta será uma oportunidade única para um verdadeiro intercâmbio cultural.

Também pelo desenvolvimento desta interseção de gêneros entre o Jazz e o Frevo, destaca-se o guitarrista¹³⁵ Luciano Magno. Após um processo de amadurecimento desta linguagem em seus discos instrumentais a partir do ano 2000, o guitarrista condensa suas ideias com o lançamento do livro *Guitarra no Frevo* (2013, DPX), culminando nos resultados concretos do álbum *Estrada do Tempo* (2015, Independente). Outros artistas de Pernambuco também têm ajudado a impulsionar a prática do Jazz no país, sempre fundamentados nas heranças da música popular do nordeste do Brasil, mesmo que de formas implícitas. Destacam-se os pianistas Vitor

¹³⁴ Disponível em <<http://dofrevoaojazz.com.br/sobre>> acesso em 21/03/2016.

¹³⁵ Deve-se ao guitarrista Robertinho do Recife a utilização pioneira da guitarra elétrica no frevo feito em Pernambuco, com o disco *Robertinho no Passo* (1978, CBS), produzido e arranjado por Hermeto Pascoal.

Araújo, Amaro Freitas, Marquinhos Diniz, Thiago Albuquerque, Romero Medeiros e Sérgio Godoy, os grupos Saracotia, Areia e Grupo de Música Aberta e Contrabanda, os bateristas Daniel Podsk, Hugo Medeiros, Márcio Silva, Hito Pereira, Gessér da Silva (o Café) e Rostan Júnior, os guitarristas Niltinho Rangel (pioneiro no ensino do Jazz em Pernambuco), Breno Lira, Wallace Seixas, Dom Angelo, Renato Bandeira, Leonardo Castanha e Ítalo Sales, os saxofonistas Edson Rodrigues, Eliúdo Souza, Luciano Emerson, Ivan do Espírito Santo e Henrique Albino, o trompetista Fabinho Costa, os contrabaixistas Fernando Rangel, Thales Silveira, Bráulio Araújo, Hélio Silva, Israel Silva, Jean Elton, Miguel Mendes e Paulo Arruda e o cantor Arthur Philipe.

Hoje, as fronteiras entre a música instrumental popular brasileira e o Jazz estão cada vez menores. Seja pelos resultados sonoros estáveis e embasados de muitos artistas nacionais, seja pela presença do Jazz Brasileiro em todo universo jazzístico do globo, ora em bares, restaurantes, pubs, casas de concertos e festivais, seja, por outro lado, pela transformação e absorção de diferentes culturas que o Jazz (o mercado, a indústria e os artistas) incorporou ao redor do mundo. Assim, como afirma Léo Gandelman¹³⁶ “para mim, jazz significa todo e qualquer estilo musical que se utilize do improviso. Por isso, costumo dizer que no choro, no frevo e na música instrumental brasileira tem jazz”.



Figura 30: Foto do projeto *Do Frevo ao Jazz 2015 Recife/Parque Dona Lindu*. Fonte: divulgação

¹³⁶ Em entrevista concedida para André Bernardo para o site Saraiva Conteúdo. Disponível em <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/49069>> acesso em 21/03/2016.

Baseado no exercício da análise bibliográfica, concluo este olhar heterogêneo sobre o desenvolvimento histórico, social, político e cultural da música instrumental popular no Brasil, principalmente da ordem segmentar que se interseccionou com a presença do Jazz no país. Cronologicamente, entendi que foi de grande relevância expor, no primeiro capítulo, uma abordagem sucinta sobre o desenvolvimento da música popular no Brasil e o nascimento de sua identidade. Ao distinguir no espaço e no tempo como, onde e por quem ela nasce, entendo que revelei as informações prévias de condição *sine qua non* para que o leitor compreendesse o conteúdo das hipóteses lançadas no segundo capítulo, onde foram expostas algumas similaridades simbólicas no desenvolvimento desse setor musical do Brasil e do Jazz nos EUA. A partir do terceiro capítulo investiguei objetivamente como a prática do Jazz (e da cultura musical norte americana) se adentrou na cultura brasileira e no quarto capítulo os fatos históricos que comprovaram os primeiros sinais de hibridismo entre suas práticas musicais. A Bossa-Nova recebeu uma pesquisa pormenorizada no quinto capítulo por eu entender, fundamentado em alguns autores (Castro 1990; Calado 1990; Piedade 2003, 2005; Bastos e Piedade 2006), que a gênese do Jazz Brasileiro surgiu no contexto deste movimento na década de 1960. E por último, no sexto capítulo, abordei as peculiaridades do Jazz Brasileiro como gênero e prática musical sedimentada no cenário coletivo do país e reconhecida no mercado cultural internacional, portanto, como realidade artística.

Naturalmente, como em maior parte dos trabalhos de cunho musicológico, fez-se necessário o exercício da análise musical. Porém, por tratar-se de um material genericamente pertencente ao universo da música popular (Middleton 1990; Tagg 2003), compreendemos (eu e meus orientadores) que uma abordagem semiológica poderia trazer à tona significados mais holísticos e concernentes do que a análise *stricto sensu* da notação musical (partituras). A *teoria das tópicas* aplicada ao universo da música brasileira (Piedade 2005a, 2011, 2013) coube aqui como uma importante ferramenta diagnosticadora, pois baseia-se na perspectiva da música como um discurso retórico-hermenêutico de comunicação. Logo, também fiz uso das partituras (em formato *lead sheet*), porém em caráter mais simbólico do que sob verificação investigativa.

Assim, na parte II desta tese apresentei um estudo focado no caráter musical das peças que, por escolha individual assentada em conceitos empíricos, elegi como exemplares pragmáticos do repertório do Jazz Brasileiro. Os sete temas escolhidos (A Rã, Arrastapé Alagoano, Frevo, Pro Zeca, Casa Forte, O Ovo e o Morro Não Tem Vez) são probatoriamente emblemas que muito representam esta prática, estilo ou linguagem musical.

Parte II: Análise e características do Jazz Brasileiro

Análise dos temas selecionados

Ao considerar, de forma integralista, que o Jazz Brasileiro pertence ao enquadramento cultural e classificatório de música popular, entendo que seu processo de análise deve obedecer a diversos pontos de observação teórica. Na primeira parte desta tese, pesquisei e diagnostiquei sob o amparo da análise bibliográfica suas características históricas, sociais e rituais (mas também psicológicas), os fatores que elucidaram o entendimento epistemológico do seu caráter de manifestação socio-artística (Tagg 2003). Nesta segunda parte do trabalho, volto-me a observar este objeto como realidade sonora e como discurso musical, tanto pela análise a partir do contexto simbólico de comunicação na tradição ocidental, representado pela notação (partitura), como pela avaliação do seu conteúdo a partir da audição dos fonogramas.

Para fundamentar o caráter de gênero, estilo e prática performática do Jazz Brasileiro, escolhi pelo menos um tema que se adequasse a cada uma das linhagens sugeridas por Piedade (2003), chamadas pelo autor de *brazuca*, *fusion* e *ecm*. No caso da linha *brazuca*, abordei temas que tivessem em suas bases estruturais os ritmos mais simbólicos da linguagem da música popular do país, portanto o Samba e o Baião (demonstrados nas figuras abaixo). Ao mesmo tempo, esses temas confirmam as nomenclaturas sugeridas pelo autor (ibid.) ao indicar níveis de intensidade retórica pela expressão “*more*”. Portanto num mesmo exemplo, a composição pode demonstrar traços mais *brazuca* como transparecer em alguns momentos traços mais *fusion*, ou vice-versa. Outras podem demonstrar traços mais *ecm* e ter momentos mais *brazuca*, e assim por diante. Contudo, entendo que de uma forma global é possível que uma dessas linhagens se torne predominante como marca identitária na sonoridade de cada tema.



Figura 31: Figuras rítmicas elementares da parte percussiva de um grupo de Samba. Fonte: Arana (2006, 8).

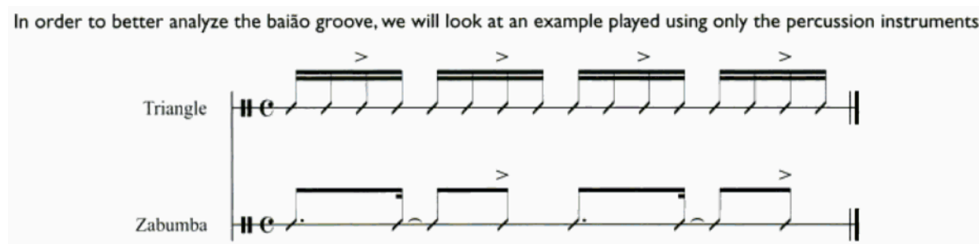


Figura 32: Figuras rítmicas elementares da parte percussiva de um grupo de Baião. Fonte: Arana (2006, 79).

Por exemplo, no tema *A Rã* de João Donato, o fonograma elegido para análise aparece carregado de múltiplos elementos musicais, ora da música brasileira, ora do Jazz norte americano. O ritmo da base percussiva é o Samba, uma vez que obedece aos padrões e subdivisões rítmicas associados à compreensão socio-coletiva deste gênero musical¹³⁷. Porém os timbres, também reconhecidos aqui como elementos da retórica musical, remetem ao *Jazz fusion* da década de 1970, tanto das guitarras elétricas quanto dos sintetizadores, além de alguns elementos *afro* revelados nos acompanhamentos vocais.

No tema *Arrasta Pé Alagoano* de Hermeto Pascoal os símbolos musicais que dominam a composição indicam claramente uma representação do estilo *brazuca*, que tem como base idiomática o ritmo do Baião. Revelam-se as *tópicas nordestinas* e, no setor percussivo, empregam-se instrumentos musicais que remetem para reconhecimento associativo deste gênero musical. Por outro lado, vários códigos jazzísticos são empregues como arranjo e retoricidade, tanto na estrutura do tema como nos timbres (que também sugerem elementos da linha *fusion*), mas também no principal elemento associado ao Jazz, a improvisação (seja ela estruturada ou de prática livre).

O fonograma analisado da peça *Frevo* de Egberto Gismonti constitui uma performance de piano solo, portanto, já é observável na raiz de sua concepção a compostura do autor e o âmbito da escolha instrumental com referência da música clássica. Da mesma forma que componentes da música instrumental popular brasileira, particularmente do Frevo, se propagam em diversos sinais retóricos indicativos, a começar pelo título da peça (gênero musical e de dança do nordeste do Brasil), assim como ritmo empregado pelo acompanhamento feito na mão esquerda, a presença das sincopas e das *tópicas frevo* na melodia.

Pro Zeca, do saxofonista Victor Assis Brasil, é um dos principais exemplos do acervo musical brasileiro no que se pode observar como um híbrido da música popular brasileira e do

¹³⁷ Por exemplo a rítmica do chimbau (hi-hat) executando células de quatro semicolheias por tempo de compasso e o baixo elétrico acentuado a semínimas de primeiro tempo de compasso características da função do surdo (bombo) como demonstrado em Arana (2006).

Jazz, nomeadamente do Baião e o *bebop*. Este tema, bem como o aspecto performático do saxofonista, já foram objeto de pesquisa em alguns trabalhos acadêmicos, nomeadamente em Linhares (2007), Maurity (2006) e Paula Pinto (2011). A estrutura e as práticas jazzísticas são aplicadas neste tema, porém a forma como é contextualizado o modalismo da harmonia e das escalas está diretamente ligada às características do Baião, bem como alguns trechos provenientes do Samba. Logo, são identificáveis neste tema as *tópicas bebop* bem como as *tópicas nordestinas*, num diálogo conciso entre a prática musical do Brasil e dos EUA.

Representando a linha *Fusion* proposta por Piedade (2003), corrente musical que teve lugar principalmente no Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 1980, analisei o fonograma do tema *Casa Forte* de Edu Lobo, interpretado pela banda Black Rio¹³⁸. Este grupo foi um dos pioneiros do movimento Black carioca em meados da década de 1970 e seu primeiro álbum *Maria Fumaça* (1977, Atlantic) revela diversos elementos de *fricção de musicalidades* entre a música negra americana da chamada *black music* e do Jazz e dos dois principais gêneros que fundamentam a linha *brazuca* no Jazz Brasileiro: o Baião e o Samba. Várias composições do cantautor Edu Lobo permeiam o universo sonoro da música nordestina, sobretudo nas harmonias de cunho modal. Mas será que apenas a harmonia de um tema pode comunicar padrões característicos de um gênero musical? Apesar de não aplicarem neste fonograma a prática da improvisação, um dos principais elementos caracterizadores do Jazz, seus timbres e arranjos evidenciam como retoricidade a ligação deste grupo com a linguagem da música negra norte americana.

O *Ovo* do Quarteto Novo resplandece vários símbolos e idiosincrasias da linha *brazuca* do Jazz Brasileiro, focando seus símbolos de linguagem nos gêneros Baião e Forró. De autoria do multi-instrumentista Hermeto Pascoal, esta composição exhibe timbres, arranjos, harmonia e melodias bastante característicos destes gêneros, bem como a presença em abundância das *tópicas nordestinas*. São usados instrumentos de percussão típicos, bem como a viola nordestina (ou viola caipira), a flauta e o violão. O único elemento jazzístico do tema é uma breve improvisação do Hermeto Pascoal, porém observado numa esfera macro como uma componente no contexto discursivo do álbum, este tema imprime uma importante insígnia na formação de identidade da obra, especialmente quando vista sobre um entendimento semiótico.

¹³⁸ Este tema foi escolhido para representar a sonoridade da banda Black Rio, uma das pioneiras do gênero no Brasil. Porém seu legado estético deve ser observado no álbum por inteiro, *Maria Fumaça* (1977). Apesar de revelar uma homogeneidade sonora, cada faixa sinaliza diferentes componentes “discursivos” que contribuem para a análise de uma visão “macro” desta linhagem do Jazz Brasileiro.

Representando o movimento Bossa-Nova e revelando toda a ligação estética que este gênero musical herdou do Jazz, analisei o tema *O Morro Não Tem Vez* do Tom Jobim. Esta composição apresenta a presença das *blue notes*, das cadências II – V deceptivas (este conceito foi explicado anteriormente), dos acordes alterados e/ou com diversas extensões harmônicas típicas das sonoridades jazzísticas, ao mesmo tempo que tem como base na secção percussiva o ritmo do Samba sob a perspectiva performática da Bossa-Nova. Conhecido como *Favela* nos *songbooks* publicados nos EUA, este tema é componente frequente nos repertórios de Jazz e teve interpretações decisivas por músicos como Stan Getz em *Jazz Samba Encore!* (1963, Verve), Wes Montgomery *Finest Hour* (2000, Verve) e Lee Konitz *Brazilian Serenade* (Venus, 2010).

Na tabela abaixo, classifiquei de forma sucinta estes temas analisados, onde a *linhagem* refere-se ao enquadramento estético relativo as linhas do Jazz Brasileiro propostas por Piedade (2003), o *ritmo de base* especifica o ritmo dominante aplicado na secção percussiva ou na forma de acompanhamento instrumental dos temas, bem como os ingredientes representativos do gênero musical indicado; e a coluna *outros elementos* indica a subcategoria das características musicais e performáticas que se sobressaem em breves momentos dos temas ou dialogam em paralelo por toda obra com o *ritmo de base*.

Tema	Linhagem	Ritmo de base	Outros elementos
A Rã	Brazuca	Samba	Jazz fusion
Arrasta-pé Alagoano	Brazuca	Baião	Jazz modal
Frevo	Ecm	Frevo	Clássico
Pro Zeca	Brazuca	Baião	Bebop / Jazz fusion
Casa Forte	Fusion	Funky	Samba
O Ovo	Brazuca	Baião	Forró
O Morro ã tem vez	Brazuca	Bossa-Nova	Cool Jazz

Tabela 4: Lista dos temas analisados neste trabalho.

Friso aqui a importância de se compreender as tabelas em *Color Harmony*. Portanto, os numerais romanos indicam os graus e funções harmônicas dos acordes nas suas tonalidades correspondentes às cores. A análise dos acordes desta forma, ao meu ver, enfatizam a compreensão da improvisação. Mostro a diferença de como seria uma análise harmônica funcional usual logo no primeiro tema (A Rã), comparando minhas indicações com as de Chediak (1986a). As frases melódicas e os motivos rítmicos não foram propriamente negligenciados. Mas para este contexto ficam, sim, em menor relevância.

1. A Rã – João Donato

Estrutura do fonograma					
intro	A	B	A'	C	A''

Como participante da comunidade jazzística do Brasil (atuante no cenário do nordeste do país) considero que este tema seja um dos mais presentes no repertório dos grupos atuais do Jazz Brasileiro. No discurso cotidiano, muitos músicos nativos dizem ser tão obrigatório tocar este tema de memória quanto os mais famosos temas do Tom Jobim. Foi publicado pela primeira vez em 1970 nos EUA, presente no álbum *A Bad Donato* (1970, Blue Thumb), mas só adquiriu sua versão com arranjos pautados na fricção “Samba X Jazz” no álbum brasileiro *Quem é Quem* (1973, Odeon). Esse tema normalmente é interpretado pelos artistas da comunidade jazzística brasileira com base nos ritmos do Samba, apesar da sua primeira versão permear muitas ideias da *Black Music* e do *Funky* norte americano. Posteriormente o compositor Caetano Veloso inseriu letra nesta música, mas pelo forte caráter “percussivo” das células rítmicas da melodia e pela predominância de uma intervalar mais monotônica, a versão instrumental ficou definitivamente mais popularizada, pelo menos neste cenário artístico. Seu autor, João Donato, é um dos principais nomes do Jazz Brasileiro. Começou sua carreira de músico profissional ainda muito jovem¹³⁹ com apenas 15 anos de idade. Como dito anteriormente, foi um dos expoentes do movimento Bossa-Nova, mas pela singularidade de sua “assinatura musical” como instrumentista e compositor, nunca conseguiu se inserir propriamente em nenhum rótulo definitivo de estilos, linguagens ou movimentos musicais (Castro 1990). Começou como acordeonista em conjuntos de Regionais, mas posteriormente participou de grupos de Samba-Jazz, Bossa-Nova, Hard Bossa, *Fusion* e gravou músicas dos mais variados gêneros. Foi um dos expoentes da música brasileira nos EUA ao lado de Eumir Deodato, Sérgio Mendes, Moacir Santos, Tom Jobim, João Gilberto, Astrud Gilberto e Luiz Bonfá. Tocou e gravou com jazzistas famosos e importantes, dentre eles Chet Baker, Ron Carter, Carl Tjader, Tito Puente, Stan Kenton, Wes Montgomery e Herbie Mann. Adaptou-se facilmente à linguagem musical do *Latin Jazz* e já foi parceiro de composição de grandes nomes da música popular brasileira.

¹³⁹ Donato, nascido em 1934 “Iniciou sua carreira profissional em 1949, como integrante do grupo Altamiro Carrilho e Seu Regional, com o qual gravou, nesse ano, um 78 rpm (...). Em 1953 formou seu próprio grupo, Donato e Seu Conjunto, com o qual lançou, nesse ano, dois discos em 78 rpm”. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/joao-donato/dados-artisticos>> acesso em 16/02/2016.

Songbook 3 Bossa Nova

A rã

JOÃO DONATO E CAETANO VELOSO

III Dm7(9) G7(13) Fm7(9) Bb7(13) E7(13) E7(b13) Em7

VI A7(b9) F7M Fm6 D7(13) D7(b13) Dm7 A7M

VIII V VII V V

Coro de cor Sombra de som de cor De mal me quer De mal me quer de bem De bem me diz De me
dizendo assim Serei feliz Serei feliz de flor De flor em flor De samba em samba em som De vai e vem De

verde verde ver Pé de capim Bico de pena pio De bem-te-vi Amanhecendo sim Perto de mim Perto da

claridade Da manhã A grama a lama tudo É minha irmã A rama o sapo o salto De uma rã

Dm7(9) G7(13) Dm7(9) G7(13)

Dm7(9) G7(13) Dm7(9) G7(13) Dm7(9)

G7(13) Dm7(9) G7(13) Fm7(9) Bb7(13)

E7(13) E7(b13) Em7 A7(b9) F7M Fm6 E7(13) E7(b13)

Em7 A7(b9) D7(13) D7(b13) Dm7 G7(13) A7M

Copyright by WARNER/CHAPPELL EDIÇÕES MUSICAIS LTDA.
Rua General Rabelo, 43 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os direitos reservados.

33

130

aspectos, que ilustrem simbolicamente as divisões das secções do tema. Logo, confirmei uma pequena introdução com presença de elementos percussivos, baixo elétrico e sintetizadores (teclado) na repetição dos acordes Dm7(9) e G7(13), já com a presença da rítmica que faz menção ao Samba. Com a entrada da melodia na voz solfejada (em *scat vocal*¹⁴¹) expõe-se a parte A. Na continuidade, expõe-se a parte B com a entrada dos acordes Fm7(9) e Bb7(13). Depois percebe-se uma volta para um material similar ao da parte A, mas com a entrada do *comping*¹⁴² da guitarra elétrica, acréscimo de alguns compassos e no final uma pequena mudança melódica no processo de transição para parte consequente, assim caracterizei-a como parte A'. O que chamei parte C caracteriza-se pela improvisação dos teclados e pela entrada da orquestração de instrumentos da família das madeiras (provavelmente tocadas por sintetizadores). Finalmente a parte A'' refere-se a uma grande repetição dos acordes iniciais IIm7 – V7, a partir de 1:27 (minutos) até o final do tema.

O uso de instrumentos eletrônicos como teclados sintetizadores, guitarra elétrica com uso de pedais de efeitos e baixo elétrico, acabam por estabelecer uma ligação com a corrente jazzística que ficou conhecida como *Fusion* ou *Electric Jazz* da década de 1970. A interpretação da melodia apresentada em *scat vocals* tende a se relacionar tanto com o Jazz como com a música folclórica brasileira. A partir de 00:49, já no processo de repetição da melodia, acontece uma série de sobreposições de instrumentos elétricos, com um dos sintetizadores já aplicando elementos de improvisação sobre a harmonia e, em 01:03, a saída da voz realça o momento de improvisação deste instrumento (tocado por Donato). Até 01:27 acontece uma série de modulações que acabam por se caracterizar como arranjos inseridos na improvisação do sintetizador. Em 01:28 um contraponto em *overdub*¹⁴³ de vozes na reexposição da melodia apresenta floreios e articulações típicas dos cânticos do nordeste do Brasil, bastante ligados a cultura afro-brasileira, mas também aos boiadeiros, emboladores e repentistas. Após um *fade out* dos instrumentos até suas totais saídas, em 02:00 percebe-se claramente essas características musicais, pois as vozes permanecem alguns segundos *a capella*. Como fundamentado anteriormente neste trabalho, abaixo apresento uma proposta de análise harmônica da *lead sheet*

¹⁴¹ Segundo verbete no Jazz Glossary da Columbia University “*The use of vocables and syllables instead of words while improvising vocally*”. Disponível em <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/s/scat.html>> acesso em 18/11/2016.

¹⁴² Segundo verbete do Jazz Glossary da Columbia University “*The pattern of rhythmic placement of harmony used by keyboardists and guitarists while accompanying soloists*”. Disponível em <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/c/comping.html>> acesso em 18/11/2016.

¹⁴³ Segundo o site da Music Production School, *overdub* ou *overdubbing* “(...) is a process that allows performances to be recorded synchronously with pre recorded material”. Disponível em <<http://www.music-production-guide.com/overdubbing.html>> acesso em 10/03/2017.

acima (Chediak 1990, 35) com a utilização da ferramenta que chamei de *Color Harmony*, baseada nos contextos jazzísticos de compreensão musical, principalmente com foco na improvisação.

Análise harmônica da *lead sheet* de A Rã

anacruse	IIIm7(9)	V7(13)	IIIm7(9)	V7(13)	IIIm7(9)
V7(13)	IIIm7(9)	V7(13)	IIIm7(9)	V7(13)	IIIm7(9)
V7(13)	IIIm7(9)	V7(13)	V7/VIIm	IIIm7 V7(b9)	IVmaj7
IVm6(AEM)	V7/VIIm	IIIm7 V7(b9)	V7/V	IIIm7 V7(13)	Imaj7

Tabela 5: Análise harmônica de "A Rã" em *Color Harmony*.

Assim como Adolfo (1989) ou Guest (2006), Chediak (1986, 267) aponta a análise harmônica funcional nos moldes usuais. Contudo, na minha compreensão, enfatizo o uso dos clichês harmônicos das cadências IIm7 – V7 deceptivas, típicas do Jazz, mas também bastante utilizadas em temas da Bossa-Nova e do Jazz Brasileiro. Por exemplo, Chediak (ibid.) entende o primeiro acorde de “Dm7” como um primeiro grau, utilizando-o como base tonal para toda extensão da partitura. Logo, isto iria gerar um sistema de escalas aplicadas na improvisação bastante diferentes. Na minha proposta, o uso das frases em modo dórico e mixolídio acabariam por ser predominantes. Na do autor, o modo eólio (menor natural) iria se destacar. Portanto, como me baseio nos parâmetros jazzísticos de compreensão musical, surgiu aqui um conceito dicotômico de análise, pois foco-me sobretudo nas tonalidades (cores).

A RÃ

João Donato e Caetano Veloso

• Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Modulação direta segunda maior descendente • Resolução deceptiva • Modulação direta terça menor descendentes a partir do segundo tom • Cliché harmônico E7(13) E7(b13) Em7 A7(b9).

RE MENOR

2) 4) Coro de

Im7 Dm7 cor sombra de

IV7 G7(13) som de cor de mal-me-

Im7 Dm7 quer de mal-me-

IV7 G7(13) quer de bem de bem-me

Im7 Dm7 diz de me di-

IV7 G7(13) zendo assim serei fe-

Im7 Dm7 liz serei fe-

IV7 G7(13) liz de flor de flor em

Im7 Dm7(9) flor de samba em

IV7 G7(13) samba em som de vai ei

Im7 Dm7(9) vem de verde

DÓ MAIOR

AEM AEM

IV7 G7(13) verde ver pé de ca-

IVm7 Fm7(9) pim bico

bVII7 Bb7(9) pena pio de bem-te-

E7(13) E7(b13) vi amanhe-

AEM

IIIIm7 (V7/II) Em7 A7(b9) cendo assim perto de

IV7M F7M mim perto da

IVm6 Fm6 claridade da ma-

E7(13) E7(b13) nhã a grama a

LÁ MAIOR

IIIIm7 Em7 A7(b13) lama tudo é minha ir-

V7/V D7(13) D7(b13) mã a rama o

Im7 (V7) Dm7 G7(13) sapo o salto de uma

I7M A7M rã

Harmonia e Improvisação • 267

Figura 33: Análise harmônica funcional do tema "A Rã" por Chediak (1986a).

Muitos temas de compositores brasileiros ligados à Bossa-Nova utilizam estas progressões harmônicas de IIm7 – V7 com resolução deceptiva. Cadência esta típica da sonoridade jazzística. Todavia, Donato apresenta-nos uma obra com **todas** as cadências de resolução deceptiva, ou seja, nenhuma dessas cadências presentes no tema repousam no I grau, seja ele menor ou maior. Logo, este torna-se um dos pontos claros da influência do Jazz no contexto harmônico da Bossa-Nova (Santos 2006), visto que todos seus precursores e fundadores eram fãs do Jazz e buscavam adquirir conhecimento musical na audição de discos (Castro 1990). Segundo Gava (2002, 43) “Servindo quase que como uma escola, os elementos jazzísticos e as novas formas de harmonização ampliaram as possibilidades expressivas” para a música instrumental popular brasileira, principalmente para Bossa-Nova. Tanto que este fenômeno é descrito na letra da composição de Carlos Lyra, *Influência do Jazz*, com os dizeres “Pobre samba meu, foi se misturando, se modernizando e se perdeu (...) influência do jazz”. Ao mesmo tempo em que a harmonia desta peça é marcada por cadências IIm7 – V7 deceptivas, principalmente nos compassos finais. Logo, o compositor critica poético-literalmente uma evidente perda de identidade do Samba, enquanto que musicalmente utiliza de forma profusa uma das ferramentas desse “estrangeirismo musical”, da estrutura do Jazz.



Partitura 2: Trecho dos compassos finais do tema *Influência do Jazz*. Fonte: Chediak (1990).

Assim, no âmbito sociocultural, num primeiro momento a Bossa-Nova aparece como um gênero musical relativamente elitista, isto porque a influência do Jazz, como considerado na época, era algo bastante visível em suas composições (Tinhorão 1998). Não que o Jazz também não pertença à categoria de música popular, principalmente em suas origens, mas após o movimento *bebop*, suas características experimentais e de vanguarda acabaram, de alguma forma, por selecionar o público apreciador deste estilo. Ao invés das grandes massas, o perfil dos primeiros apreciadores do *bebop* eram sobretudo os intelectuais, rebeldes e boêmios da *Geração Beat* de Nova Iorque. Mas no Brasil apenas os pertencentes as classes sociais altas é que acediam aos caros álbuns importados de Jazz, portanto a classe que contemplava essas audições. Assim os músicos precursores e “inventores” da Bossa-Nova, que pertenciam a este nicho social, tinham o Jazz como uma referência moderna de se fazer música popular, o que resultou na forte

influência estrutural dessas composições brasileiras, principalmente nas referências das características harmônicas (Gava 2002; Santos 2006).

De fato, muitos dos músicos cativados pelo movimento tinham mais intimidade com o jazz e com a música erudita do que com a própria música popular. Aqueles mais intimamente ligados ao jazz encontravam nos temas Bossa Nova um novo campo para explorações harmônicas. Esse foi outro traço que ajudou a vestir a Bossa Nova com tons de uma determinada elite cultural: muito mais jazzística (no sentido de uma manifestação culta e hermética) do que popular (o que permitisse sua imediata e ampla aceitação por um público mais heterogêneo e de menor alcance cultural) (Gava 2002, 58).

As cadências harmônicas deceptivas podem ser vistas em diversos *standards* de Jazz como um dos elementos principais da estrutura musical deste gênero. Compositores como Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Thelonious Monk e Charlie Parker utilizaram prolificamente estes fundamentos. Abaixo exemplifico duas composições que demonstram estas progressões. A primeira, *Satin Doll* da era *swing* e a segunda *Blues for Alice* da era do *bebop*.

Partitura 3: Trecho da partitura de *Satin Doll* de Duke Ellington. The New Real Book (1988)

Partitura 4: Trecho da partitura de *Blues for Alice* de Charlie Parker. The New Real Book II (1990)

Na minha opinião, o tema “A Rã” engloba tanto características da identidade da música instrumental popular brasileira como particularidades do Jazz norte americano, portanto, é constituído pela base híbrida que fundamenta o perfil musical do Jazz Brasileiro. Desta primeira, temos os alicerces rítmicos do Samba que comunicam os significantes do *gingado*¹⁴⁴ brasileiro.

¹⁴⁴ O gingado, balanço, molejo, saracoteio ou mesmo *groove* brasileiro é uma componente expressiva-interpretativa musical de uma certa liberdade rítmica. Sua equivalência no Jazz chama-se de “*to swing*”.

Desde a condução da bateria, do *comping* do teclado e da guitarra, dos moldes interpretativos das vocalizações e das acentuações métricas da melodia (que ainda se torna enfatizada quando inserida a poética da letra, em outras versões fonográficas). Da música norte americana, especialmente do Jazz, identifica-se cadências harmônicas típicas IIm7 – V7, extensão de *voicings*¹⁴⁵ nos acordes, timbres, estrutura do tema (forma) e sua principal prática associada, a improvisação. O resultado sonoro torna objetivo esta interseção de elementos, o que justifica “A Rã” ser compreendida como uma peça do Jazz Brasileiro.

Numa outra camada de classificação, se observada pelo ponto de vista de Piedade (2003), esta obra torna-se um conteúdo flexível de análise, pois ao mesmo tempo que ela apresenta referências à linha “*more brasileira*”, esta também indica elementos de outra linha classificada por este autor como “*more fusion*”. De qualquer forma, olhada por ambos os aspectos, esta obra fortalece e exemplifica claramente minhas hipóteses sobre o reconhecimento da identidade musical do Jazz Brasileiro.

¹⁴⁵ Neste caso, a extensão de notas de um acorde que vão além de sua téttrade. Segundo verbete do Jazz Glossary da Columbia University “*The placement of notes in a chord; the instruments that are assigned to those notes.*”. Disponível em <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/v/voicing.html>> acesso em 18/11/2016.

2. Arrasta-pé Alagoano – Hermeto Pascoal

Estrutura do fonograma															
intro	A	A	B	A	A	B	C	intro	A	A	B	A	A	B	D

Este tema encontra-se como faixa 10 do álbum de Hermeto Pascoal intitulado *Cérebro Magnético* (1980, WEA) e corresponde a um perfil de composição típica deste multi-instrumentista já que apresenta a inserção de diversos instrumentos de percussão, inclusive alguns não muito usuais na maior parte das músicas pertencentes ao grande mercado fonográfico como apitos, berrantes, instrumentos exóticos africanos, indígenas, da América hispânica e objetos comuns como garrafas, correntes e talheres.

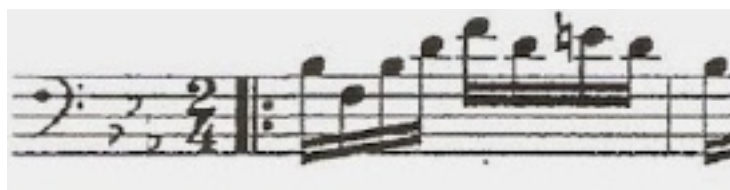
(...) Brazilian musicians who lived in the USA started bringing to jazz Brazilian rhythms such as baião, and percussions instruments such as the pandeiro and berimbau. The occasional inclusion of these ‘exotic’ elements in American jazz reflexively stimulated natives and changed their way of playing, while legitimizing the continuity of Brazilian Jazz (Piedade 2003, 47).

Como já descrito no próprio título da música, *Arrasta Pé* ou *arrasta-pé*, refere-se a um tipo de baile popular muito comum no nordeste do Brasil, normalmente praticado nas conhecidas “festas Juninas” (festas populares que ocorrem entre os feriados de Santo Antônio e São Pedro) no qual os gêneros de música predominantes nestes bailes são o baião, o forró, o xaxado e o xote (corruptela de *schottisches* segundo Severiano 2008). O Arrasta-pé não pode ser considerado exatamente como um ritmo ou estilo musical, mas é cotidianamente confundido pelos leigos (em música) como um tipo de performance ou composição musical.

Em todos estes estilos de música/dança descritos acima, é encontrada como ponto central da sonoridade e do discurso musical a *tópica nordestina* descrita por Piedade (2004, 2007, 2011, 2013). Nestes gêneros são principalmente utilizadas melodias modais¹⁴⁶ variáveis sobre os modos mixolídio, lídio com sétima bemol (equivalente ao mixolídio com o quarto grau suspenso) e o dórico. No caso deste tema, podemos observar a predominância da escala lídia com sétima de Si bemol, onde encontramos as notas lá bemol e mi bequadro como elementares para a produção destas características sonoras.

¹⁴⁶ Sem obedecer às regras pendulares de partida, tensão e relaxamento sucessivas da harmonia tonal.

No que chamei introdução da estrutura do fonograma, antes da entrada dos instrumentos melódicos e harmônicos é perceptível a presença de instrumentos percussivos como o sul-americano Guiro (também usado no Brasil, aí mais frequentemente em versão metálica, chamado Reco-reco), da Campana (ou Cowbell), do Triângulo e do Bumbo da bateria. Testemunha-se logo uma multiplicidade sonora-cultural, pois o Guiro é mais usado na música de países da América Central como Cuba, México e Porto-Rico, enquanto que o Cowbell e o triângulo são bastante usados na música nordestina popular e no folclore brasileiro, justamente nos bailes chamados arrasta-pé. Como dito anteriormente, o uso do bumbo da bateria tocado com um pedal, acionado pelo pé do instrumentista, foi iniciado na música ocidental pelos músicos de Jazz nas chamadas *jazz-bands*. Após a entrada destes instrumentos de percussão nos 12 primeiros compassos, inicia-se a parte melódica da introdução com uma frase em *ostinato* no piano sintetizado e posteriormente em uníssono com o baixo elétrico. Logo no primeiro compasso da partitura, pode-se encontrar a presença da *tópica nordestina* tocada por estes instrumentos (trata-se de um arpejo do acorde de Bb7 com a 4ª aumentada) no seguinte excerto:



Partitura 5: Tópica nordestina em Si bemol lídio com 7.

A partir do quinto compasso, ocorre a entrada dos instrumentos de sopro expondo a melodia no que chamei parte A, primeiramente a flauta transversa e uma escaleta em uníssono e depois, a partir da primeira volta do A, um saxofone soprano também em uníssono, ambos tocados por Hermeto em posteriores *overdubs*. Mais adiante na chamada parte B, acontece uma frase conclusiva sobre o acorde de Bb7(b5), sendo justamente utilizada a escala lídia com 7 (também chamada neste contexto de mixolídia com a 4ª aumentada), terminada no primeiro grau da escala (um si bemol). Ainda nesta seção, acontece uma repetição para a parte A (teria que haver um sinal de ritornelo na partitura no compasso 19). Desta vez é utilizado um contraponto de harmonização em terças entre a flauta e a escaleta, o que reforça as peculiaridades melódicas da música regional do nordeste do país, visto que esta técnica é largamente utilizada por duplas de repentistas, cantadores e violeiros de moda de viola na exposição das melodias. E ainda mais um A e um B (o que chamei parte D corresponde a seção final do tema).

No que chamei parte C, permeia toda a secção das improvisações. Podemos observar o uso de dois acordes dominantes com sétima como harmonia de base para esta divisão do tema. Aqui prevalecem as particularidades do modalismo nordestino, visto que as principais escalas utilizadas nos solos são justamente aquelas que originam as *tópicas nordestinas*.

Arrasta-Pé Alagoano
Hermeto Pascoal

Book NI-R
© Paulo Flores

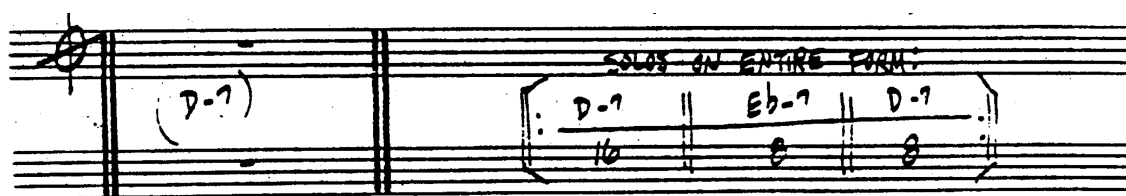
3

Partitura 6: Lead Sheet do tema Arrasta-pé Alagoano. Fonte: <http://www.hermetopascoal.com.br/partituras.asp>

Ainda referente a base harmônica da parte C (identificada na partitura como “solos”), portanto no encadeamento dos acordes para a improvisação, verifico que o uso de dois acordes da mesma família harmônica (dominantes), utilizados sem cumprirem suas funções tonais, geram possibilidades (ou necessidades) modais para os solistas. Esta prática de composição foi bastante utilizada pelo trompetista norte americano Miles Davis em temas famosos de sua fase *cool* e modal. O primeiro deles encontra-se nos solos da faixa 1 do seu disco *Kind Of Blue* (1959, Columbia)¹⁴⁷. Intitulado *So What*, este tema apresenta uma variação de dois acordes menores

¹⁴⁷ O álbum atingiu a marca de ser o álbum de Jazz mais vendido de todos os tempos, segundo a RIAA (The Recording Industry Association of America).

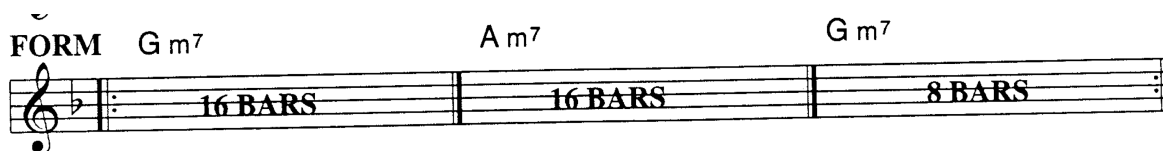
com sétima indicados por Davis como uma prevalência do uso do modo dórico nos solos, ambos separados por 16 ou 8 compassos, assim como a harmonia utilizada por Hermeto em Arrasta-pé Alagoano, mas em acordes de outra qualidade modal. Uma importante diferença é o intervalo de distância entre as tônicas dos acordes, visto que Davis aplica um intervalo de semitom (segunda menor) enquanto que Hermeto aplica um intervalo de sexta maior.



Partitura 7: Trecho da *lead sheet* de "So What". Fonte: Real Book of Jazz Vol. I (2004).

399.

Em outro tema de Davis, é utilizada uma base harmônica similar para a improvisação dos solistas. Este encontra-se como faixa 4 do disco de nome homônimo e gravado no ano anterior, *Milestones* (1958, Columbia). Aqui o músico utiliza a mesma intenção melódica no modo dórico para os solos, porém com o uso dos acordes estão a uma distância de um tom (segunda maior) entre suas tônicas, e no segundo acorde uma diferença de oito compassos a mais de solo.



Partitura 8: Trecho da partitura de "Milestones". Fonte: Real Book of Jazz Vol. III.

Podemos observar estruturas similares nas composições de Miles Davis e de Hermeto Pascoal ao ser utilizado o modelo mais tradicional de organização estrutural na forma musical do Jazz: exposição do tema – improvisos em um *vamp*¹⁴⁸ – reexposição do tema. Porém várias são as particularidades idiomáticas que diferem essas performances musicais (Davis X Hermeto), tanto nos solos quanto nos caminhos melódicos do tema.

Sobre as tabelas apresentadas nesta tese que seguem a estética da ferramenta *Color Harmony*, deve-se sempre associar as mesmas com as *lead sheets* de cada capítulo (tema). Logo, os quatro primeiros compassos, apesar de escritos em extenso em um só quadro da tabela,

¹⁴⁸ Segundo o *Jazz Glossary* do Center for Jazz Studies da Columbia University “A repeated chord progression or rhythmic figure leading either into or out of a tune or composition”. Disponível em <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/v/vamp.html>> acesso em 28/01/2016.

correspondem aos quatro primeiros compassos da *lead sheet* acima onde vê-se o fraseado da introdução. Depois, para evitar assinalar os 72 quadros da parte C (secção das improvisações), também escrevi por extenso a quantidade de compassos tocados no mesmo acorde. Enquanto que para as partes A e B, por tratar-se de secções menores, utilizei o símbolo % (da porcentagem) como correspondente do sinal de repetição de acordes, ou seja:

isto % corresponde a isto: 

Análise harmônica da *lead sheet* de Arrasta-pé Alagoano

intro	%	%	%
I7	%	%	%
%	%	I7(#4)	%
%	%	%	%
%	%	%	
I7 - 16 compassos	I7 - 8 compassos	I7 - 8 compassos	I7 - 8 compassos
I7 - 8 compassos	I7 - 8 compassos	I7 - 8 compassos	I7 - 8 compassos

Tabela 6: Análise harmônica de "Arrasta-pé Alagoano" em *Color Harmony*.

Neste fonograma, ao mesmo tempo em que Hermeto utiliza das formas estruturais do Jazz em sua composição, da prática da improvisação, notas de aproximação cromática, *outsides*¹⁴⁹, repetição de padrões melódicos e efeitos sonoros (alteração do timbre de forma orgânica), nos seus solos de saxofone soprano e de escaleta (ou clavieta, conhecida em Portugal por melódica) prevalecem uma intenção *even* (notas tocadas de modo uniforme) de acentuação das colcheias e semicolcheias. Diferentemente da acentuação dos jazzistas norte americanos em seus solos, onde prevalecem o realce das segundas colcheias de tempo de compasso, fortalecendo uma sensação de pulso em tercinas e a intuição subjetiva de *swing* (mencionada anteriormente)¹⁵⁰.

Este hibridismo de práticas entre o Jazz norte americano e a música popular brasileira reflete o conceito central do Jazz Brasileiro. Hermeto Pascoal, como um dos principais representantes deste gênero, demonstra em *Arrasta-pé Alagoano* uma série de atributos que evidenciam as características sonoras desta natureza musical, simultaneamente em que nos dá as ferramentas teóricas para elucidar a linhagem do Jazz Brasileiro chamada de *brazuca*.

¹⁴⁹ Tocar *outside* é um efeito ou embelezamento sonoro, normalmente aplicado nas secções dos solos (improvisações), onde os músicos transcendem as regras intervalares das funções dos campos harmônicos tonais, aplicando notas "estranhas" nas escalas aplicadas.

¹⁵⁰ Assim como confirmado nos solos de John Coltrane, Cannonball Adderley e Miles Davis nos temas acima citados.

3. Frevo – Egberto Gismonti

Estrutura do fonograma											
intro	A	A	B	A	C	D	E	B	A'	A''	C'

Este tema aparece pela primeira vez na discografia de Gismonti, ainda no final da década de 1970 no álbum *Nó Caipira* (1978, EMI-Odeon), lançado no Brasil e gravado por um *ensemble* de dez músicos. Mas sua interpretação em *Solo* (1979, ECM) como a faixa número três do álbum, ficou bastante conhecida internacionalmente, visto que este álbum vendeu mais de 100.000 cópias só nos EUA. Elegi esta versão como objeto de estudo desta análise por entender que esta se aproxima mais das características de uma das linhas do Jazz Brasileiro que Piedade (2003) chamou “*more ECM*”. Gismonti, que já foi alvo de algumas pesquisas e publicações acadêmicas como as de Magalhães Pinto (2009, 2013) e Schroeder (2010), condensa e acentua neste tema as três principais influências estilísticas presentes em toda sua obra, ou seja, a música popular brasileira, a música erudita (neste caso, principalmente do romantismo tardio) e o Jazz.

Nascido em maio de 1947 na cidade do Carmo (RJ), Egberto Gismonti teve contato com o universo artístico desde cedo. De uma família de músicos, aos seis anos de idade já ingressava no Conservatório de Música de Nova Friburgo (RJ). Em 1968, viajou a Paris e teve como professores de análise e orquestração os compositores e educadores Nádja Boulanger e Jean Barraqué. Multi-instrumentista, domina os instrumentos de teclas e de cordas dedilhadas. Segundo Albin¹⁵¹ “Transitou dos teclados (piano acústico, piano elétrico, sintetizador e órgão) aos violões de seis, oito, 10, 12 e 14 cordas, e realizou experimentações com vários tipos de tons e sons, utilizando flautas indígenas (ocarina e jacuê), kalimbas e sinos”. Gravou seu primeiro álbum em 1969 pelo selo brasileiro Elenco. A partir de 1977, ano em que gravou *Dança das Cabeças* (1977, ECM)¹⁵² juntamente com o percussionista Naná Vasconcelos, inicia uma parceria com a gravadora alemã ECM, lançando até o ano de 1993 quinze discos por este selo.

Apesar das fortes tendências jazzísticas encontradas em seus discos anteriores, entendo que é a partir de *Dança das Cabeças* que Gismonti inicia o ciclo de composições que flertariam de forma mais consistente com a prática da improvisação e do experimentalismo. Por isso, justifica-se a associação simbólica que Piedade (2003) estabelece com o nome da gravadora ECM para

¹⁵¹ Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/egberto-gismonti/biografia>>, acesso em 10/05/2016.

¹⁵² Nomeado *Álbum do Ano* pela revista Stereo Review e premiado com o Grober Deutscher Schallplattenpreis.

metaforizar a linguagem musical que Gismonti concretiza a partir deste período, logo, sendo preciso a nomeação de uma linha particular das classificações do Jazz Brasileiro.

Apesar do título da composição se referir a um gênero de música popular brasileira, o Frevo, suas referências musicais a este estilo aparecem de forma indireta ou como breves menções tópicas, apesar de concretas e bem resolvidas. Inclusive, isto é prática recorrente na obra de Gismonti, visto que o músico já intitulou outras composições com nomes de gêneros de música popular como *Forró*, *Maracatu* e *Ciranda Nordestina*. Segundo análise de Magalhães Pinto e Borém (2013) vê-se nesta obra tópicas eruditas ao estilo de J. S. Bach, Schoenberg, Villa-Lobos e Chopin, assim como também estão presentes nesta obra¹⁵³ menções ao Jazz e às marchas militares (*dobrados*). Segundo os autores (ibid.), até nas fórmulas de compasso podem ser percebidos o contexto dessas tópicas.

Embora frevos geralmente sejam escritos no típico compasso binário 2/4 das marchas militares, podem ocasionalmente aparecer em compasso 4/4, como é o caso de Frevo. Entretanto, embora Egberto Gismonti tenha anotado Frevo em compasso quaternário (talvez para facilitar a escrita), percebe-se, pelas suas acentuações, que sua realização é binária (Magalhães Pinto e Borém 2013, 109).

A partir da audição do fonograma de 1979, é possível observar uma introdução com os acordes dominantes de quarta suspensa, os mesmos do início do tema, portanto D7sus4 e C7sus4. Sobre estes acordes, Gismonti aplica frases improvisadas de tempo livre, como uma expressão em *scherzando* que parecia iniciar a melodia do tema, mas acaba por se configurar apenas como uma citação da melodia na introdução. Após o uso de uma escala dominante mixolídia ascendente na qualidade de anacruse, a exposição da melodia se inicia em 0:34.

Apesar da mão esquerda aplicar ora frases contrapontísticas, ora acordes de *comping*, sua aplicação rítmica acaba por fazer menção ao ritmo do frevo, tanto das viradas de caixa (*snare*) das marchas militares (dobrado) quanto da função do pandeiro nos frevos-de-rua, elemento que por si já justificam o título da composição. Contudo, após o desenvolvimento das partes A e B, o compositor se refere pouco ou quase nada à linguagem do Frevo na parte D. É nesta parte (D) do tema que aparecem mais claras suas influências da música erudita, onde a mão esquerda mantém um acompanhamento em ostinato e, tanto no início quanto no final desta seção, aplica notas em trinados sonoramente particulares à tradição europeia.

¹⁵³ Apesar do autor ter analisado o fonograma presente no disco *Alma* (1987, EMI-Odeon).

Após a exposição do tema, que dura até 3:04, se inicia a parte E que compõe a improvisação da peça. O uso breve da escala lídia com 7 faz referência direta a música do nordeste do Brasil, enquanto que a presença abundante de cromatismos demonstra sua influência da música erudita contemporânea, especificamente da segunda escola de Viena. A partir de 3:32 o uso de determinada progressão de acordes podendo ser classificada como um *turnaround*¹⁵⁴, parece ter sido utilizada numa gravação posterior, numa *ponte* improvisada da música *Palhaço* do seu álbum *Circense* (1980, EMI-Odeon), mais precisamente entre 3:55 e 4:18. Portanto, faz uso de *citações*, uma técnica muito usada por compositores eruditos do romantismo como Chopin ou Liszt, como também no Jazz norte americano. Desta maneira, a improvisação de Gismonti neste fonograma de 1979 pode ser considerada livre, como um *divertimento*, que foge do material harmônico do *chorus* do tema. Logo, menos ligada às concepções jazzísticas habituais, mas com aproximações ao universo erudito e da música europeia. Inclusive entre 5:50 e 6:35 pode ser constatado uma alternância de acordes com *voicings* e principalmente rítmicas similares a algumas peças do Philip Glass como da série *Metamorphosis*. Após esta parte, a reexposição temática em 6:36 é mais ao estilo de “variação”, não retomando por completo e ao rigor, o material melódico da peça. Inclusive sendo retomada de forma livre, a partir da parte B do tema. O que chamei de partes A', A'' e C' é uma retomada ao material das partes homônimas do início da peça, porém com variações (e alterações) significativas das frases da melodia, mas também de suas células rítmicas e da marcação harmônica do *comping*.

Para exemplificar esta peça, apesar das transcrições de Magalhães Pinto e Fausto Borém (2013) para a *Per Musi* e de Gismonti (1989, Gismonti Editions), por se tratar de outro fonograma, preferi utilizar a partitura presente no já mencionado *Brazilian Jazz Real Book*, buscando seguir a mesma linha de exemplos das outras músicas analisadas neste trabalho, portanto em formato *lead sheet*.

A *lead sheet* abaixo foi transcrita mais precisamente a partir da primeira gravação deste tema em 1978 (como verifiquei a partir da audição do mesmo). Claramente ela segue o contorno melódico exercido pela flauta tocada pelo músico Mauro Senise neste fonograma. Mas, por este exemplo de gravação seguir demasiados conceitos de timbre, instrumentação e arranjos de uma linha “*more fusion*” (Piedade 2003), preferi analisar a primeira gravação à solo deste tema,

¹⁵⁴ Segundo verbete do *Jazz Glossary* da Universidade de Columbia “*Also "turn back." The short chord pattern just before the musicians must "turnaround" to play the same larger passage again.*” Disponível em <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/>> acesso em 12/05/2016.

portanto em sua forma mais “crua”, despida das distrações e maquiagens que uma grande instrumentação pode vir a trazer em termos de elementos, discurso e linguagem de gênero.

Frevo

Frevo (cont.)

$\text{♩} = 170$ Egberto Gismonti

Intro

B

C

D.S. al Coda

Frevo (cont.)

C

Fim

Partitura 9: Páginas 1, 2 e 3 da partitura de Frevo. Fonte: Brazilian Jazz Real Book.

Baseado na partitura acima, proponho a seguinte análise harmônica sob os moldes teóricos descritos anteriormente nesta tese e aplicando a ferramenta da *Color Harmony*. Apenas

na parte C do *lead sheet*, sem indicações da harmonia cifrada, dissertarei minhas percepções de ouvinte/pesquisador.

Análise harmônica da *lead sheet* de Frevo

Parte A

I7sus	V7sus/bIIImaj7	bVImaj7	V7
I7sus	V7sus/bIIImaj7	bVImaj7	V7
IIIm7	V7	Imaj7	IVm7
IIIm7(b5)/V	V7/V	V7	IVmaj7 (AEM)

Tabela 7: Parte "A" da análise harmônica de "Frevo" em *Color Harmony*.

Parte B

VIIIm7(b5)	subV7	Imaj7	%
IIIm7(b5)	*V7alt	**bIII	V7alt/IIIm
IIIm7(b5)	***V7alt	****bIII	Im9
V7alt/IIIm	%	V7(13)	V7(b9)

Tabela 8: Parte "B" da análise harmônica de "Frevo" em *Color Harmony*.

*Apesar de transcrito diferente na partitura, considero este acorde como um dó dominante na terceira inversão, portanto com o baixo em si bemol.

**Aqui o acorde parece ser o lá bemol na segunda inversão, com o baixo em mi bemol.

***Novamente aparece o dominante alterado, cifrado erradamente.

****Obedecendo a mesma sequência dos compassos anteriores na tonalidade de Fm.

Parte C (no *lead sheet*)

Aqui Gismonti emprega um ambiente sonoro na tonalidade de Ré menor (eólio), mesma utilizada em dominância da parte A, com os graus V7/bIIImaj7 – bVImaj7 e um V7(b9) transcrito erroneamente como IV na terceira inversão na *lead sheet* acima. Após esses dois compassos, se inicia o que chamei parte D do fonograma (mas integrante na parte C do *lead sheet*) com os ostinatos atacados nas notas graves de dó e ré, o que sugere o modo de Ré menor dórico. Esta passagem engloba movimentos mais contrapontísticos, portanto o que justifica a falta de cifragem na partitura acima. Como dito anteriormente, neste ponto transparecem mais suas influências eruditas da música europeia, apoiando a classificação de Piedade (2003) com a sugestão da linha “*more ecm*” para abranger a obra de Gismonti.

A canção instrumental Frevo pode ser tomada como um mostruário das influências estilísticas europeias que formaram o compositor e multi-instrumentista Egberto Gismonti: os exercícios técnicos dos métodos de piano, o contraponto de J. S. Bach, o pianismo romântico de F. Chopin, o desenvolvimento temático da Primeira e Segunda Escolas de Viena (...). Por outro lado, Frevo também ilustra seu apego ao nacionalismo brasileiro, que valoriza seus gêneros musicais a partir do modelo deixado por H. Villa-Lobos. No seu hibridismo, Gismonti sugere a simplicidade da música pernambucana ao lado de sofisticados procedimentos composicionais (evidentes na forma, harmonia e desenvolvimento temático) e de performance (evidentes nos seus procedimentos de improvisação e técnica instrumental) (Magalhães Pinto 2013).

Assim Gismonti permanece quase como um caso isolado nesta abrangência do Jazz Brasileiro, tanto é a singularidade estética de sua obra musical. Piedade (2003) também cita o nome de Naná Vasconcelos como integrante desta linha “*more ecm*”. Porém entendo que Naná tem como suas maiores contribuições, que amparam a construção desta realidade musical, os discos gravados justamente com Gismonti pela gravadora ECM. Apesar de que não posso deixar de citar como importantes exemplares discográficos em sua obra e, relativos a esta linguagem musical, seus discos com o projeto Codona, com Don Cherry e Colin Walcott, portanto *Codona* (1979, ECM), *Codona 2* (1981, ECM), *Codona 3* (1983, ECM).

Entendi que *Frevo* compreende diversas características da música brasileira, de ritmos, síncopas, fraseados, tópicas e linguagem, ao mesmo tempo que engloba o maior legado do Jazz para a música ocidental, ou seja, um retorno¹⁵⁵ mais assíduo à prática da improvisação. E ainda diversas técnicas instrumentais, tópicas e discursos musicais da música erudita europeia que fortalecem o conceito da linha “*more ecm*”. Apesar de eu entender que a sistematização desta linha só aconteceu após os complementos sonoros meditativos e da natureza que Naná Vasconcelos deixou em seus registros fonográficos.

¹⁵⁵ Retorno porque a prática da improvisação é bem mais antiga que o próprio período de colonização das américas.

4. Pro Zeca – Victor Assis Brasil

Estrutura do fonograma									
intro	A	A'	B	C	D	intro	A	A'	B

Apesar do seu curto período de carreira e de vida (1945 – 1981), o saxofonista Victor Assis Brasil foi um dos mais aclamados artistas da música instrumental popular brasileira e principalmente conhecido por sua atuação na área do Jazz. Lançou nove álbuns (dois foram lançados postumamente), sendo um deles o disco *Victor Assis Brasil ao Vivo* (1974) no qual a primeira faixa *Pro Zeca* apresenta, na minha opinião, uma perfeita combinação de linguagens musicais provenientes do Baião, do Samba e do Jazz *bebop*. Segundo Linhares (2007) um “(...) hibridismo na música instrumental brasileira”, portanto em conformidade com minha proposta de elucidar a natureza do Jazz Brasileiro e com as opiniões de Mello em Francis (1987), Calado (1990), Piedade (1997, 2003, 2005), Mello (2007), Gomes (2010) e Vilas-Boas (2013).

Aluno do maestro, arranjador, clarinetista e saxofonista Paulo Moura (1932 – 2010), Victor Assis Brasil já tinha chamado atenção do meio musical carioca nas *jam sessions* acontecidas no Little Club no Beco das Garrafas, Copacabana, Rio de Janeiro, reduto dos jazzistas e músicos da Bossa-Nova na década 1960. Após sua participação num concurso internacional de Jazz em Viena (Áustria), no qual o saxofonista ficou em terceiro lugar, e por ganhar o prêmio de melhor solista no Festival de Jazz de Berlim, adquiriu uma bolsa de estudos para a Berklee School of Music em Boston (EUA) em 1969, onde estudou por cinco anos. Nesta época tocou com importantes músicos do Jazz norte americano, dentre eles Dizzy Gillespie, Chick Corea e Ron Carter.

Também não pode deixar de ser mencionada a enorme e benéfica influência que exerceu sobre a formação de alguns dos melhores instrumentistas brasileiros a Berklee School of Music (em Boston), onde dezenas deles estudaram. A Berklee não poderia ter melhor emblema no Brasil que o do saxofonista Victor Assis Brasil, possivelmente a mais forte imagem de um músico brasileiro que se projetou através do Jazz (Mello em Francis 1987, 284).

O fonograma do disco de 1974 começa com uma introdução em tempo *rubato* onde a melodia exposta é dobrada entre o trompete e o saxofone, sem presença de um *beat* na bateria e com o contrabaixo executando linhas contrapontísticas. Nesta parte, é observável apenas uma cadência V7 – Im, enquanto que o uso de outros acordes dominantes enfatiza movimentos

harmônicos deceptivos. O uso do piano elétrico com timbre de *Fender Rhodes* mantém, de alguma forma, uma ligação com as linhas jazzísticas do *Fusion*, muito em voga na década de 1970, além da utilização do próprio baixo elétrico. Baseado em Piedade (2004, 2007, 2011, 2013), entendo que os timbres dos instrumentos também são importantes partes na conceptualização das tópicas e consequentemente dos componentes no discurso musical dos gêneros de música popular, tanto no Jazz como na música brasileira. Abaixo apresenta-se a transcrição da introdução do tema, tal como proposta em Linhares (2007, 61):

Transc. e ed. por Leonardo Barreto

Victor Assis Brasil

Partitura 10: Transcrição da introdução de "Pro Zeca" em Linhares (2007).

A partir de 0:41 o baixo elétrico apresenta uma espécie de *chamada* para o início do tema, o que poderia ser considerada ainda como parte da introdução. A frase apresentada em *ostinato* por este instrumento corresponde à mesma célula rítmica dos ataques graves que a zabumba¹⁵⁶ (instrumento de percussão brasileiro) mantém em grupos tradicionais de Baião e de Forró. De forma simplificada, uma *tópica nordestina* é encontrada aqui, presente no elemento rítmico de um dos instrumentos do grupo.

Partitura 11: Introdução do baixo elétrico presente na mesma transcrição em Linhares (2007).

Existem algumas figuras rítmicas ligadas tradicionalmente ao gênero Baião. Ao observarmos os grupos folclóricos chamados *trios pé-de-serra*¹⁵⁷, considerando os compassos

¹⁵⁶ Tambor bimembranofone tocado com uma baqueta mole numa das peles (com uma das mãos) e com uma baqueta acolchoada na outra pele (e mão).

¹⁵⁷ Grupos musicais que atuam em festas populares, principalmente no interior dos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, formado por um sanfoneiro (geralmente também cantor), um tocador de triângulo e um de zabumba. Os gêneros musicais interpretados são justamente os que influenciaram a linha *brazuca* do Jazz Brasileiro como o baião, o forró, o xote, o xaxado, o coco e a quadrilha.

binários da grande maioria das músicas interpretadas em seus repertórios, de forma global podemos perceber o instrumento de percussão conhecido como triângulo tocando dois grupos de quatro semicolcheias, com suas diferentes acentuações e timbres (ao depender se a mão que segura o instrumento estiver aberta ou fechada). Também percebe-se o *groove* da zabumba executando um ataque agudo de uma baqueta (ou pedaço de galho de alguma árvore), muitas vezes na última colcheia do segundo tempo e os ataques graves, normalmente executados com outra baqueta mais grossa, com revestimento de tecido em sua extremidade. Esses graves, em sua forma mais simples, são executados como nas figuras abaixo:

Ex.2. Prolongamento entre o final do primeiro tempo e o início do segundo no baião.

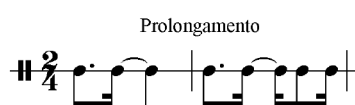


Figura 34: Exemplo da batida grave da zabumba. Fonte: Séve em Linhares (2007, 10).

Referenciado nas rítmicas desses instrumentos de percussão, é possível identificar que em *Pro Zeca* o papel do baixo elétrico é de enorme importância para acrescentar esses elementos da música nordestina, nomeadamente do Baião. Neste fonograma a bateria apresenta algumas componentes rítmicas deste gênero popular, como nos dois grupos de quatro semicolcheias, normalmente tocadas pelo triângulo (ver figura 32), mas transferidos para o prato de condução. Porém, de uma forma geral, sua orientação permeia o *Fusion* norte americano, principalmente pela quantidade de *viradas* em seus timbalões e pela abundante utilização dos ataques nos pratos (*crash*), além da obviedade dos timbres do próprio instrumento, que nasceu e se desenvolveu nos grupos de Jazz, Blues e Rock.

Uma curiosa e inusitada referência à música brasileira também acontece no que chamei de parte B do tema, presente neste fonograma entre 1:32 e 1:41. Aqui o baixo elétrico e a bateria entram no ritmo de Samba, o que fortalece a identidade *brazuca* deste tema por utilizar, assim, dois pilares dos ritmos da música popular brasileira em um só tema, o Baião e o Samba, ainda que este segundo esteja apenas como uma espécie de citação.

Ao concordar que os conceitos de *fricção de musicalidades* e *hibridismo* musical propostos por Piedade (2003, 2005, 2011) podem ser diretamente aplicados em toda contextualização deste tema, percebo neste fonograma que um dos fortes elementos que intensificam estes conceitos é a *instrumentação* do grupo neste fonograma, com uma forte referência ao Jazz. O grupo é formado por bateria, baixo elétrico, piano elétrico, saxofone e trompete e remete diretamente aos grupos de Jazz da linhagem *Fusion* muito presentes na década de 1970 como, por exemplo,

o de Miles Davis “second great quintet” ou o grupo Weather Report. Sob outra perspectiva, a parcela jazzística neste tema está principalmente na estrutura apresentada (exposição do tema – improvisação - reexposição do tema) e, portanto, no uso dos improvisos pré-estabelecidos, arranjados, numa determinada quantidade de *chorus* para cada instrumento solista, que segue a ordem saxofone - trompete – teclado no que chamei parte C e na improvisação do baixo elétrico que chamei de parte D. Um elemento que reforça o diálogo com as estruturas jazzísticas é a improvisação do baixo elétrico que se inicia em 9:11 contudo sem “respeitar” a sequência harmônica dos acordes. Portanto trata-se de uma improvisação livre, na qual entendi de chama-la como uma divisão diferente (parte D). A reexposição do tema (localizada em 11:19) inicia a partir de um tempo livre, ou seja, sem quantidade de compassos preestabelecidos, sendo o *signal* para a entrada da melodia, a repetição do *ostinato* do baixo, igual ao da introdução.

Nas improvisações, fica clara a influência que o saxofonista Victor Assis Brasil recebeu da linhagem do Jazz conhecida como *bebop*. Suas articulações, velocidade nas escalas, *blue notes* e cromatismos, portanto as *tópicas bebop*, podem ter sido aprimoradas no período em que estudou nos EUA. Suas descendências musicais são expostas com base em dois pilares: do Jazz, ao estilo de *Charlie Parker* nos fraseados e pelos timbres tirados em seu saxofone alto que remetem às gravações de *John Coltrane*, e nos fraseados *even* do Choro brasileiro, como nos rápidos arpejos presentes em temas como *Espinha de Bacalhau* de Severino Araújo ou *Desvairada* do multi-instrumentista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha).

Linhares (2007) aceita em suas conclusões o surgimento do *hibridismo* musical entre os gêneros Baião e Jazz nesta peça. Contudo, entendo que para ser feito o uso deste termo, precisamos uma nova nomenclatura para classificar o resultado desta amálgama musical. Na biologia, uma célula híbrida é aquela que surge como um novo resultado da combinação de duas ou mais células, diferentes entre si. Portanto, ao usar este termo, subentende-se que o autor aceitou o surgimento de uma nova componente. No caso, de um novo estilo musical, mas não o classificou. Situação diferente do que Piedade (2003, 2005, 2011) chama de *fricção de musicalidades*, portanto onde as componentes musicais se encontram, mantém um atrito, mas não se misturam.

Pro Zeca é música instrumental brasileira que se hibridiza com a música popular americana, muito presente na música instrumental de diferentes culturas. O jazz, por sua tradição histórica, fornece o material imprescindível para improvisos longos, e o estilo bebop acabou por se tornar o mais utilizado pelos instrumentistas em todo mundo. Como o hibridismo se configura em uma característica marcante da música

instrumental do século XX e XXI, a utilização de elementos característicos do jazz é um procedimento recorrente entre os compositores e instrumentistas em benefício da configuração de uma música sem fronteiras: a música híbrida (Linhares 2007, 47).

Partitura 12: Transcrição do *lead sheet*¹⁵⁸ de "Pro Zeca". Fonte: Rafael Santos *apud* Linhares (2007, 58).

Ilustrada e comprovada a fricção de musicalidades em certas camadas sonoras deste material e, mais profundamente, do hibridismo entre gêneros musicais, surge assim um novo resultado de linguagem, estética ou comportamento artístico. Os elementos oriundos do Jazz presentes nos timbres dos instrumentos, na estrutura do tema, nas extensões (dissonâncias) dos acordes do *comping*, nas articulações e acentos de notas (*tópicos bebop*) e principalmente na prática da improvisação, tornam-se evidentes neste fonograma. Ao mesmo tempo, ingredientes da música popular brasileira sob o manto do Baião (mas também do Samba, em menor proporção)

¹⁵⁸ Prefiro trabalhar com este *lead sheet* simplificado do que consultar a transcrição de Leonardo Barreto em Assis Brasil (2011). Portanto, percebe-se que foram suprimidas a “intro” *ad libitum* do trompete e a “intro” com exposição do tema pelo teclado. Contudo, como caso único neste trabalho, entendi ser necessário indicá-las na tabela. Nas partes A e A', considerei todos os compassos como um I7, visto que na verdade os acordes de A/G e Cm/G na partitura acima são apenas variações do I7.

estão presentes na performance da bateria, nos *ostinatos* do baixo elétrico, nos trechos de harmonia modal (sob o acorde dominante de G7) e nas escalas aplicadas (mixolídia e lídia b7), portanto das *tópicas nordestinas*. Estes elementos resultam numa fricção, numa mistura e numa fusão complexa de ingredientes que, apesar de distintamente identificáveis, amparam e exemplificam de forma coesa os resultados sonoros para a legitimação do termo/linguagem Jazz Brasileiro.

Percebe-se na tabela abaixo que escrevi, mais uma vez, a quantidade de compassos em algumas partes afim de evitar excesso de quadros em tais secções.

Análise harmônica da *lead sheet* de Pro Zeca

intro	intro (com exposição do tema no teclado)	Parte A e A': I7 por 32 compassos	Parte B: I7 por 4 compassos
IIIm7 V7	IIIm7 VIm7	IIIm7 V7	V7/VI
%	VIm7	V7/V	V7
%	I7	%	%

Tabela 9: Análise harmônica de "Pro Zeca" em Color Harmony.

5. Casa Forte – Black Rio

Estrutura do fonograma							
intro	A	A'	B	B'	C	B	B'

Com o objetivo de investigar e elucidar as características precursoras da linha do Jazz Brasileiro chamada de *fusion*, elegi como objeto de análise o álbum¹⁵⁹ *Maria Fumaça* (1977, Atlantic) da banda carioca Black Rio, porém representado pela interpretação da música *Casa Forte*, presente na faixa número 7 do disco. Esta famosa composição de autoria do cantautor Edu Lobo, lançada pela primeira vez no álbum *Lobo*¹⁶⁰ (1970, AM Records), já recebeu diversas interpretações e regravações por vários artistas da música brasileira como Sérgio Mendes, Mauro Senise, Flora Purim, Brasil Guitar Duo e internacionais como Helen Merrill ou Ira Kris que atuam ou flertam com o Jazz.

Apesar do arranjo deste fonograma não contar com improvisação, alicerce central dos fundamentos do Jazz, suas características sonoras e discursos musicais são, na minha opinião, bons exemplares de precursão ao sotaque musical brasileiro atribuído a linha “*more fusion*”. Mas isto não quer dizer que a banda Black Rio não se utilizasse da prática da improvisação. Pelo contrário. Seus concertos eram recheados dessas convenções, como afirma Guedes¹⁶¹ (2013) “assim como o próprio jazz, que tem entre as suas características a improvisação coletiva, os músicos da Black Rio também seguiam esse rito, ou seja, improvisavam”.

O álbum *Maria Fumaça* tornou-se um importante marco do chamado “fenômeno black” que aconteceu na sociedade carioca na década de 1970. Artistas como Jorge Ben, Sandra de Sá, Wilson Simonal, Tim Maia, Di Melo, Tony Tornado, dentre outros, estavam bastante envolvidos com os novos produtos sonoros que vinham dos EUA, representados pela gravadora *Motown* como referência desta nova “onda” da música negra norte americana. Segundo Gonçalves (2011, 54) “A banda Black Rio foi formada por músicos experientes do cenário musical carioca da década de 1970, que passaram a se identificar, após a inserção da black music norte-americana no Brasil, com a música soul e o funk”. Portanto Oberdan

¹⁵⁹ Como caso único neste trabalho, entendo que as características desta pesquisa só fazem sentido se o objeto observado for o álbum por inteiro, apesar do foco da análise ainda manter-se num só tema.

¹⁶⁰ Também chamado de *Sérgio Mendes presents Lobo*.

¹⁶¹ Coluna da jornalista Daniela Guedes, para o site Saraiva Conteúdo. Disponível em <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/50995>> acesso em 16/05/2016.

Magalhães, Jamil Joanes, José Carlos Barroso e companhia, já tinham maturidade no assunto antes mesmo de gravar este álbum tão aclamado. Confirmando o encontro desta nova linguagem da música norte americana com a música brasileira, o mesmo autor afirma (2011, 70):

Este disco parece ter sido o que mais alcançou reconhecimento no cenário da música instrumental. Isso seria, em grande parte, devido aos seus arranjos ousados: as “rajadas” do naipe de metais a la Motown, lado a lado com a bateria samba--funk e a percussão que ambienta as escolas de samba e as gafieiras; além da sonoridade jazzística do piano elétrico e do suingue funkeado da guitarra com efeito de wah wah.

Contudo, não eram todos os músicos e bandas que estavam diretamente ligados ao “fenômeno black” do Rio que poderiam ser enquadrados nesta linha “*more fusion*”, apesar de todas as influências. Com exceção da própria banda Black Rio, os nomes que melhor representam esta linguagem musical eram os remanescentes do movimento Bossa-Nova. Contudo, estavam mais ligados as particularidades jazzísticas em voga na década de 1970 de harmonia, timbres, arranjos e improvisação do que propriamente do *Funky*. Músicos como Waltel Branco, César Camargo Mariano (Som 3), Antônio Adolfo, Léo Gandelman e posteriormente (na década de 1980) as bandas Cama de Gato, Azymuth, Medusa, Aquarela Carioca e o guitarrista Hélio Delmiro, eram os que melhor representavam esta conexão musical, que segundo Piedade (2003, 49) ocorria “(...) *a predominance of corporality, a roguish swing of samba and a funky dance drive talk with each other*”.

No álbum *Maria Fumaça*, os elementos dos gêneros musicais desses países encontram-se em seus formatos mais puros, mais básicos, de forma mais depurada, sem a complexidade das tantas componentes e variáveis que o Jazz Brasileiro e o Jazz da década de 1970 apresentavam. Portanto não se trata de um hibridismo musical, mas, na minha opinião, de um ótimo e sólido exemplo de *fricção de musicalidades*.

De menor importância neste contexto, mas com presença inquestionável, sublinho o modalismo¹⁶² harmônico e melódico que, de uma forma indireta, não deixa de integrar mais um ingrediente da música popular brasileira neste álbum, como também na faixa 6 (releitura da canção “Baião” de Luiz Gonzaga). Isto pode ser visto na partitura (*lead sheet*) abaixo, retirada do *The New Realbook of Jazz Vol. 2* (1991, 41):

¹⁶² Apesar de se tratar do modo lídio e não do mixolídio, mais característico do Baião.

41

Fast Samba

Casa Forte

Edu Lobo

A $E^b MA^9$ $DM^{6/8}$ $E^b MA^9$ DM^9 C^{13}_{SUS} B^{13}_{SUS} C^{13}_{SUS} B^{13}_{SUS} C^{13}_{SUS} B^{13}_{SUS} $E^b MA^7$

B $DM^{(add 9)}$ $C^{(add 9)}$ F $BMI^7 (omit 5)$ Bb^7 GMI, Bb G_{SUS}, D F_{SUS}, D G_{SUS}, D F_{SUS}, D

C $DM^{(voice)}$ $A^{7(9)}$ $C^{\#}$ F $BMI^7 (omit 5)$ A^7 $DM^{(instr.)}$ $A^{7(9)}$ $C^{\#}$ F $BMI^7 (omit 5)$ A^7 $DM^{(voice)}$ $A^{7(9)}$ $C^{\#}$ F $BMI^7 (omit 5)$ A^7 $dr. fill$

D $DM^{(voice)}$ $A^{7(9)}$ $C^{\#}$ F $BMI^7 (omit 5)$ A^7 $dr. fill$

After solos, D.C. al Coda

alternate changes at **B**: $DM^{(add 9)}$ $C^{(add 9)}$ E F $AM^{(add 9)}$ G $GM^{(add 9)}$ A

alternate changes at **C** (and **D**): $DM^{(add 9)}$ $C^{(add 9)}$ D $B^{(add 9)}$ D $AM^{(add 9)}$ D

Na gravação¹⁶³ da Black Rio, logo na pequena introdução deste tema, a timbragem de bateria bem como o *groove* tocado são totalmente provenientes da linguagem *Funky*. O timbre do baixo elétrico com adição de um leve efeito de *overdrive* são muito característicos deste estilo, bem como a guitarra elétrica com os efeitos de *overdrive* e de *wah-wah*. Nos teclados predominam os timbres de Clavinete, piano Rhodes e sintetizadores diversos. Os ataques e a harmonização das vozes dos metais (saxofone, trombone e trompete) reforçam o estilo *funky*, porém em 1:18 no que chamei de parte C do fonograma, acrescentam o triângulo e o cowbell como instrumentos percussivos, o que sugere uma referencia direta com a música do nordeste do Brasil e à gravação original desta composição por Edu Lobo em 1970. De qualquer forma, neste fonograma, observa-se uma predominância dos parâmetros da música norte americana, sendo talvez a faixa mais engajada nesses padrões em todo o álbum. Na faixa número 2 do disco, *Na Baixa do Sapateiro*, podem ser encontrados muito mais elementos da música brasileira, principalmente do Samba carioca.

Na Baixa do Sapateiro, samba de Ary Barroso gravado por Carmen Miranda em 1938, recebe um tratamento muito peculiar nos arranjos da banda Black Rio. Logo na introdução observa-se um solo de guitarra com adição, mais uma vez, dos *overdrives* no timbre, além de um fraseado com presença de um *trinado* ao estilo Jimi Hendrix (no caso, uso da técnica dos *hammer on* e *pull offs*) e também são usados os timbres elétricos característicos do *funcky* norte americano nos instrumentos de acompanhamento (teclado, baixo elétrico, bateria), principalmente com o uso, mais uma vez, de Clavinete sintetizado nas teclas. Em 1:00 do fonograma, a entrada prevaiente de um triângulo sugere traços de identidade brasileira nos arranjos. Logo em seguida, entre 1:20 e 1:30, um solo curto de guitarra elétrica remaneja ao ambiente *rock* as analogias sonoras no tema. Em 2:35 acontece o ponto forte e decisivo do hibridismo de gêneros musicais com a entrada da *cuíca* e do *ganzá*, elementos percussivos dominantes na retórica do Samba, os mesmos que auxiliam o plano de fundo para a improvisação da guitarra elétrica, que, por seu turno explora o *wah-wah*, timbre elementar do *funcky* norte americano.

Em *Baião*, faixa número 6 deste álbum, o gênero *funcky* prevalece nos arranjos da Black Rio. Apesar de se tratar de um clássico do cancionero popular do Brasil, esta composição do sanfoneiro Luiz Gonzaga recebe toda roupagem de timbres e *grooves* do gênero musical norte americano. Mesmo com a predominância das *tópicas nordestinas* na melodia do tema, da harmonia modal e do uso dos instrumentos de percussão característicos (mais uma vez o triângulo e o cowbel), na orquestração e na performance da Black Rio prevalecem as faculdades da música americana, apesar de fortalecer novamente o diálogo de gêneros musicais e os argumentos que justificam os fundamentos da linha “*more fusion*”. Porém o tema deste álbum que melhor expressa (e talvez o único) o conceito de hibridismo musical é a faixa 1, de nome homônimo ao título do álbum (*Maria Fumaça*). Nesta composição autoral do grupo, os elementos da música norte americana e brasileira mantém-se em forte comunhão por toda faixa, mesmo com um breve momento de sobreposição, em 1:19, onde o Samba prevalece nas bases rítmicas com o uso da *cuíca*, do *ganzá* e do cowbel em plano de frente nos volumes (mixagem) da gravação.

De fato, grupos e artistas da década de 1980 como Cama de Gato, Léo Gandelman e Hélio Delmiro foram os que melhor cristalizaram as características desta linhagem do Jazz Brasileiro (mas também Egberto Gismonti por seus discos da década de 1970). Contudo, remeto o pioneirismo deste diálogo musical à banda Black Rio, sobretudo no álbum *Maria Fumaça*, disco eleito como um dos maiores da música brasileira¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Apesar da classificação ser de cunho jornalístico, o álbum foi eleito na posição 38º dos maiores álbuns da música brasileira pela revista Rolling Stones Brasil.

6. O Ovo – Quarteto Novo

Estrutura do fonograma									
intro	A	B	A	B	A	B	C	A'	D

Primeira faixa do disco intitulado *Quarteto Novo* (1967, Odeon), este tema tornou-se uma composição exemplar da música instrumental popular brasileira. Carregada de significados e patrimônios culturais, aqui é observável uma série de particularidades que ilustram bem o modelo da retórica musical e da performance dos instrumentistas do Jazz Brasileiro que, ao mesmo tempo em que se encontram imersos nas ideias e práticas artísticas de um Brasil profundo e regional, se apropriam de uma indumentária estrutural do Jazz, refletidas principalmente no objeto da improvisação.

O grupo era formado por quatro artistas que viriam se tornar figuras centrais na consolidação do Jazz Brasileiro: Hermeto Pascoal (flauta e piano), Airto Moreira (bateria e percussão), Heraldo do Monte (viola caipira e guitarra) e Théo de Barros (violão e contrabaixo). A somar aos talentos deste grupo, quatro das composições foram em parceria com o cantor, poeta, compositor e ativista político Geraldo Vandré¹⁶⁵.

Alguns dos instrumentos (timbres) presentes nesta gravação fazem parte do imaginário da música folclórica e popular do Brasil, como a viola de dez cordas (relacionada com as violas populares portuguesas), o triângulo e o caxixi. Além do uso da flauta, que é um dos principais instrumentos que representam o Choro e o uso do violão, ícone da música popular do Brasil.

Apesar da harmonia indicar acordes de função harmônica tonal como o E (I grau), o B7 (quinto grau) e o A (IV grau), as *tópicas nordestinas* estão abundantemente presentes nesta obra, principalmente na improvisação da flauta onde a alteração da nota “mi” para “mi sustenido” tocada sobre o acorde de B7 geram a escala lídia com sétima bemol, ainda que o uso desta escala, neste fonograma, seja apenas para indicar a intenção modal mais recorrente no gênero musical classificatório desta peça, o Baião. Contudo, a escala mixolídia encontra-se prevalecente neste tema, desde do segundo tempo do 6º compasso que marca o início da parte A onde é tocada a nota “lá”, bem como o uso do acorde do V7 (B7) encontrar-se em maioria.

¹⁶⁵ Um dos nomes mais célebres da música popular brasileira, Geraldo Vandré tornou-se símbolo da classe artística que protestava contra os abusos sociais da ditadura militar no Brasil. Foi exilado e torturado pelos militares e afastou-se dos palcos desde meados da década de 1970.

O Ovo

Hermeto Pascoal

Baião

Intro

A

B

Fim

Solos na forma

Do ao e Fim.

diminuindo até parar

Partitura 14: Lead sheet do tema "O Ovo". Fonte: Tiné (2008).

A improvisação de Hermeto (flauta) localizada no que chamei parte C, inicia-se em 1:08 até 1:46 e está carregada de significantes do universo musical nordestino, além do uso de técnicas instrumentais muito recorrentes neste gênero como o *frullato* e os sons multifônicos. As pausas e os ataques em *staccato* acentuam principalmente os primeiros tempos de compasso, diferentemente do Jazz, onde os músicos costumam acentuar as segundas colcheias ou as terceiras tercinas dos tempos de compasso para gerarem a sensação de *swing* (como mencionado anteriormente). Ataques semelhantes ao de Hermeto encontram-se inclusive na própria exposição do tema, como indicados na partitura em figuras percussivas.

Partitura 15: Indicação dos ataques percussivos na lead sheet de "O Ovo".

As figuras rítmicas predominantes na melodia são os grupos de quatro semicolcheias, muito características dos Choros e Maxixes (apesar de não encontrarmos aqui aspectos musicais desses estilos) tocados nas primeiras décadas do século XX pelos grupos de Regional (pode-se considerar o Quarteto Novo um Regional reduzido?), assim como figuras principais da “levada” do triângulo (demonstrada anteriormente) nos chamados grupos *trios de pé-de-serra*. No compasso cinco da *lead sheet* como assinalado em células percussivas abaixo do pentagrama, os instrumentos de acompanhamento fazem menção em uníssono a principal frase rítmica de outro instrumento desses trios, a zabumba.

Também não se fez necessário a análise harmônica funcional neste tema. Não só pelo caráter simplista de sua harmonia, mas pela necessidade de foco em outros elementos retóricos como as *tópicas nordestinas*, além doutras propriedades fincadas no folclore brasileiro como as componentes rítmicas, os timbres, as escalas e o sotaque da performance instrumental vinculado aos gêneros musicais do Baião e do Forró. Ao mesmo tempo que se apresenta uma referência ao Jazz na parte C, secção estruturada para a prática da improvisação.

Muitos grupos de música instrumental popular da década de 1960 no Brasil recorriam às estruturas do Jazz nas suas composições e performances, contudo o Quarteto Novo foi o grupo pioneiro a resgatar uma forma típica de interpretação dos gêneros musicais do nordeste do Brasil, interseccionada com conceitos jazzísticos, divulgando assim os gêneros Baião, Forró, Xote e Xaxado internacionalmente. Logo, considero que o hibridismo musical entre o Jazz e o Baião talvez seja o ponto de interseção mais forte da linha *brazuca* no Jazz Brasileiro. Muitos exemplares desta fusão de estilos podem ser encontrados em gravações de artistas nacionais. Além do tema aqui analisado, presente no álbum supracitado de 1967, podemos constatar outras faixas que se aproximam mais ainda dos conceitos jazzísticos como a faixa 6 “Síntese” e a faixa 8 “Vim de Santana”. Deste mesmo álbum, na faixa 4 “Algodão”, prevalece uma *nordestinidade* mais marcada por uma componente afro-brasileira das rodas de capoeira, assim como na faixa 12 “Andei” (de autoria de Hermeto Pascoal) presente no álbum de Airto Moreira *Seeds on the Ground* (1971, One Way Records).

7. O Morro Não Tem Vez – Tom Jobim

Estrutura do fonograma							
intro	A	B	A'	C	A''	A'''	D

Tema presente no primeiro álbum solo de Tom Jobim intitulado *The Composer of Desafinado, Plays* (Verve, 1963), gravado nos Estados Unidos, este disco também foi o marco inicial dos trabalhos fonográficos de Jobim neste país. Todas as faixas (composições) tornaram-se posteriormente *standards* de Jazz, dentre as mais aclamadas *The Girl From Ipanema*, *Desafinado* e *How Insensitive*. Também conhecido como *Favela* (principalmente na comunidade jazzística dos EUA), este tema foi gravado mais tarde por diversos artistas do Jazz e da música brasileira, dentre eles Stan Getz, Wes Montgomery, Lee Konitz, Astrud Gilberto, Sérgio Mendes e João Donato, apenas para citar alguns músicos. Em 2001 o álbum foi incluído no *Hall of Fame* do Grammy Latino¹⁶⁶, episódio que simboliza a importância desta obra, não só para a música brasileira mas para todo o universo da música popular a nível mundial. O nome de Vinicius de Moraes aparece como coautoria nas partituras oficiais, editadas sob a licença da Jobim Music¹⁶⁷. Porém, segundo Castro (1990), sabe-se que as contribuições de Vinicius em parceria com Jobim ficavam apenas no âmbito da poesia (letras). Um fato curioso, porém certamente justificável, é que quase todos os músicos atuantes neste fonograma são estrangeiros, inclusive o arranjador (Klaus Ogerman) e o produtor (Creed Taylor). Contudo, Castro (1990) afirma que Jobim exigiu à gravadora que pelo menos um músico teria que ser brasileiro. Assim, o baterista Edison Machado¹⁶⁸ assumiu o posto rítmico do disco e fortaleceu as características percussivas da música brasileira, nomeadamente do Samba e da Bossa-Nova.

O gênero musical desta faixa do disco (e que permeia todo o álbum) é acertadamente a Bossa-Nova, numa forma de interpretação que poderíamos considerar mais “clássica”. No entanto, é possível observar diversos elementos musicais também característicos do Jazz, principalmente no contexto harmônico pelo uso das cadências IIm7 – V7 deceptivas, o uso de

¹⁶⁶ Maior prêmio de música popular no âmbito midiático da América Latina. Disponível em <<http://www.latingrammy.com/>> acesso em 02/02/2016.

¹⁶⁷ Editora responsável pelos direitos autorais da obra de Tom Jobim. Disponível em <<http://portal.jobim.org/>> acesso em 02/02/2016.

¹⁶⁸ Segundo verbete do Dicionário Cravo Albin, o baterista Edison Machado foi o criador do chamado “Samba no Prato”, técnica que consiste em transferir o ritmo dos instrumentos de percussão das escolas de samba para a bateria (bumbo, *hi-hat* e caixa). Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/edison-machado/dados-artisticos>> acesso em 02/02/2016.

acordes dominantes alterados como V7(#9) e o uso de acordes de aproximação cromática como substituições harmônicas. Considero os *standards* de Bossa-Nova como importantes componentes do Jazz Brasileiro, inseridos na chamada linha *brazuca*. Todavia, os fonogramas presentes neste álbum retratam uma Bossa-Nova em sua forma mais incólume e tradicional, mais próxima do estilo dos primeiros álbuns de Jobim e João Gilberto. Os artistas responsáveis por levarem a Bossa-Nova a um contexto mais jazzístico de interpretação¹⁶⁹, das quais as composições de Jobim são o material mais importante, foram nomes como Sérgio Mendes, João Donato, Walter Wanderley, os trios de piano, bateria e baixo como o Zimbo Trio, o Sambalanço Trio, o Samba Três e igualmente importantes os artistas de Jazz dos EUA como Dizzy Gillespie, Miles Davis e Stan Getz.

Esta composição demonstra alguns padrões de substituições harmônicas típicos do Jazz e podem ser vistos já na parte A do tema, no qual Jobim utiliza a sonoridade dos acordes dominantes numa permuta com os acordes menores. Se considerarmos o tema na tonalidade de sol menor (Gm), o músico utiliza um sol dominante G7(13) para gerar uma suspensão harmônica e utiliza um lá bemol dominante Ab7(13) como subV7 (substituto¹⁷⁰ do quinto grau) do I grau. Contudo a possibilidade do uso de um F/G ou mesmo do F7(13) aparecem no *The New Real Book* (1988, Sher Music Co.) como indicações alternativas.

Med. Bossa Nova **A** (G^{13}) G_{mi}^7 F^{13} F/G G^{13} G_{mi}^7 F^{13} F/G

Partitura 16: Trecho da *lead sheet* de *Favela* de Tom Jobim. Fonte: *The New Real Book Vol. I* (1988)

Observando a transcrição¹⁷¹ deste tema em Chediak (1994, 89) na tonalidade de lá menor, é perceptível a preferência de Jobim na harmonização com o uso dos dominantes de substituição ainda na parte A. A partir do compasso 9, fica visível o uso das cadências IIIm7 – V7 deceptivas, um acorde menor com sétima de passagem (C#m7) e no acorde dominante para o I grau (E7) o uso de uma *blue note* (mi bemol) na frase de resolução, o que para alguns autores

¹⁶⁹ O principal elemento inserido na Bossa-Nova por esses artistas foi a prática da improvisação. E ainda conduções de *voice leading* pianísticos muito característicos do Jazz, uma forma mais heterogênea de se tocar o Ride (prato de condução) na bateria e uma aceleração da pulsação rítmica das músicas em relação as gravações originais.

¹⁷⁰ Segundo Guest (2006a, 74) “o símbolo subV7 representa *dominante substituto* (...). Qualquer acorde maior ou menor pode ser preparado por subV7 situado ½ tom acima. Sendo o baixo do subV7 conduzido por semitom descendente, nunca terá cifra com # (obedecendo ao cromatismo descendente)”.

¹⁷¹ A edição dos três volumes do *songbook* de Tom Jobim, transcritos por Almir Chediak, tiveram a participação e o monitoramento pessoal do compositor.

como Schuller (1986), Gridley, Maxham e Hoff (1989) e MacCann (2010) seja uma das inflexões sonoras mais características do Blues e do Jazz.

Songbook □ Tom Jobim

O morro não tem vez

TOM JOBIM E VINICIUS DE MORAES

O mor—ro não tem vez E o que e—le fez já foi demais
 Mas o—lhem bem vocês Quando de—rem vez ao morro Toda a
 Am7 / Em7 / Am7 / A7(b13) / Dm7 / Am7 / Dm7 / Am7 /
 cida—de vai cantar Mor—ro po—de passagem Mor—ro quer se mostrar
 Dm7 / Am7 / F7(#9) / E7(#9) / D7(#9) / A7(13) / Bb7(13) / A7(13) /
 A—bram a—las pro morro Tam—bo—rim vai falar É um, é dois, é três É
 Bb7(13) / A7(13) / Bb7(13) / A7(b13) / A7(13) / Dm7 / G7(13) / C#m7 /
 cem, é mil a ba—lucar O mor—ro não tem vez
 C7(9) / F6 / E7 / Am7 / Em7 /
 Mas se de—rem vez ao morro Toda a cida—de vai cantar

Copyright by JOBIM MUSIC.
 Rua Visconde de Pirajá, 414/604 - Rio de Janeiro - Brasil.
 Copyright by TONGA EDITORA MUSICAL LTDA
 Av. Rebouças, 1700, conj. 3 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.

89

Partitura 17: *Lead sheet* de "O Morro Não Tem Vez" de Jobim. Fonte: Chediak (1994, 89).

Outra importante peculiaridade jazzística pode ser encontrada no que chamei parte B do tema, localizada a partir do compasso 17. Portanto, nos compassos 23 e 24 podemos observar o uso de três dominantes alterados, sendo os dois primeiros F7#9 e E7#9 relacionados por aproximação cromática e o terceiro D7#9 como dominante para o I grau da tonalidade. Ainda no primeiro desses acordes alterados, a melodia do tema presente na nota lá bemol (gerando a #9) também remete a características da escala de Blues.

(...) a canção “O Morro Não Tem Vez” de Jobim – novamente, com letra por Vinicius de Moraes – é uma bossablues com uma linha melódica que sobe através da escala blues em células repetidas, alcançando um ponto máximo dissonante e depois encontrando a solução (McCann 2010, 120).

O autor acima utiliza a nomenclatura “bossablues” para ilustrar a sonoridade geral deste tema. Apesar de contestável, aceito parcialmente esta afirmação ao entender que a ligação da Bossa-Nova e de outros gêneros da música popular brasileira com o *Blues* se dão de maneira indireta, ou seja, passando pelo crivo sonoro do Jazz que se apropriou da *blue note*, mas também da “bemolização” do terceiro grau da escala e do *swing feel* das interpretações rítmicas pautadas no *folk blues*.

Em A' o flautista Leo Wright mantém a mesma linha melódica da parte A, mas Jobim modifica o caráter rítmico da melodia e aplica variações de notas. Após esta parte, a partir de 1:19, se inicia o que chamei parte C onde observa-se um momento de solos (improvisação) de Tom Jobim ao piano (vale ressaltar o interessante *comping* de violão também tocado pelo autor). Seu estilo de improvisação, ao meu ver, demonstra o caráter de notas cuidadosamente selecionadas, espaços com pausa, variações da melodia, pouca velocidade mas com presença do *gingado* brasileiro. Segue-se para as partes A'' e A''' como repetições da parte A com variações rítmico-melódicas. Em 2:54 inicia-se a parte D que consiste numa *vamp* final para os solos de flauta.

Análise harmônica da *lead sheet* de "O Morro Não Tem Vez"

I7(13)	subV7/Im	I7(13)	subV7/Im
I7(13)	subV7/Im	I7(13)	V7(b13)/IVm
IIIm7	V7/bIIImaj7	IIIm7 (AEM)	V7/VI
VI6 V7	Im7 Vm7	Im7	V7(b13)/IVm
IVm7	Im7	IVm7	Im7
IVm7	Im7	Passagem de V7alt	IV7alt

Tabela 10: Análise harmônica de "O Morro Não Tem Vez" em *Color Harmony*.

Apesar da distância de apenas um ano, observo algumas diferenças na concepção dos arranjos entre gravação original deste tema de 1963 por Jobim em comparação com a gravação de Sérgio Mendes presente no álbum *The Swinger From Rio* (1964, Atlantic). Apesar de ambos os artistas optarem por inserir a prática da improvisação em suas gravações, na primeira Jobim permeia mais a construção de pequenas melodias e variações do tema, sempre dentro da tonalidade, enquanto que na gravação de Mendes, a improvisação do flautista norte americano Hubert Laws caracteriza-se por uma maior liberdade de notas (inclusive algumas *outsides*), acentuações rítmicas típicas do Jazz e uma maior aplicação de técnicas e velocidade. Depois da flauta, surge a improvisação de Mendes ao piano carregada de frases *bluesy* (e da utilização da

escala de *Blues*) e apesar do baterista também ser brasileiro (Chico de Souza), o uso do prato de condução (*ride*) parece oferecer um campo sonoro mais propício ao experimentalismo musical para os improvisadores, portanto uma sonoridade mais ligada ao Jazz. Mais ainda realçadas são essas diferenças em comparação com a gravação de Stan Getz e Luiz Bonfá no álbum *Jazz Samba Encore!* (1963, Verve), nas quais os floreios de Getz na exposição do tema, o seu *swing* jazzístico nos solos e a presença da improvisação do contrabaixo fazem com que este fonograma atinja os limites da fronteira entre o Jazz e a Bossa-Nova (ao gerar o Jazz-Samba).

Assim, considero este tema outro ótimo exemplo da linha *brazuca* do Jazz Brasileiro, tendo o Samba como o representante da música popular do Brasil em suas rítmicas de base. O que Jobim oferece como compositor desta “matéria bruta”, posteriormente parece-me ter sido lapidada pelos jazzistas como um “diamante”. Em alguns casos, considero a Bossa-Nova como um gênero musical de “dupla personalidade”, pois ao mesmo tempo em que essas composições eram pensadas simplesmente como uma nova maneira de se fazer música no Brasil, de se fazer um novo tipo de Samba, posteriormente tornaram-se objetos de desejo, ligados a improvisação, para os músicos norte americanos e para os intérpretes brasileiros relacionados com o Jazz. Logo aqui se fortalece a intenção de que o uso dos timbres associados às vertentes do Jazz estão mais do que presentes no Jazz Brasileiro, além do uso da escala de *Blues*, principalmente pelos músicos ligados a Bossa-Nova na década de 1960 e pelos músicos norte americanos que interpretaram temas deste gênero. Além da presença marcante das estruturas premeditadas para improvisação.

Após estes temas analisados, percebo que a realidade sonora do Jazz Brasileiro, fundamentando o pilar de *brasilidade*, permanece principalmente amparada pela base percussiva das secções rítmicas ligadas aos gêneros de música popular do Brasil, principalmente do Samba, do Choro, do Frevo e do Baião. Em outras proporções também estão as inflexões performáticas que remetem a sensação de *gingado* ou *balanço*, mas também dos timbres instrumentais e no caráter modal de algumas composições (suas escalas aplicadas e as *tópicas* características). No próximo capítulo, pretendo investigar estas peculiaridades nas minhas próprias composições e performances (do álbum *Porto*), tencionando com as premissas de *nacionalidade* (pré-requisito de músico nascido no Brasil), formação da linguagem musical (décadas de 1990 e 2000) e transnacionalismo (pelos músicos portugueses). Além de enriquecer a componente performativa da tese com a produção deste álbum.

Parte III: Dom Angelo – Porto

Angelo X Dom Angelo: concepção e produção do álbum *Porto*

Neste capítulo, pretendi descrever¹⁷² como investigador alguns dos fatos, processos e resultados da gravação do meu álbum, como músico, de composições autorais intitulado *Porto* (2015). Portanto, como Angelo Guimarães Mongiovi, autor/pesquisador deste trabalho, relatando, observando e analisando os fonogramas das minhas composições como *alterego* artístico Dom Angelo, guitarrista, compositor e autor deste álbum. Ficam evidentes assim as posições dicotômicas de pesquisador e performer acerca de um mesmo objeto e os dilemas que isto possa acarretar. Baseado em Wong em Cooley e Barz (2008), utilizarei referências da técnica da auto-etnografia, que acontece quando o *autor* também é o *ator* do conteúdo. Segundo a autora (ibid. 79): “*My path took me from performance to ethnography to autoethnography*”.

Este álbum caracteriza-se como parte do material performático inserido nos contextos técnicos e artísticos da performance em Jazz, linha de pesquisa desta tese de doutoramento, enquanto que o particularismo da investigação teórica permeia o âmbito do Jazz Brasileiro. *Porto*, como produto, também foi inserido no mercado fonográfico em formato físico e digital como o mais novo lançamento discográfico da carreira de Dom Angelo como músico profissional.

Ao observar a gênese das composições (temas) presentes neste disco, entendo a importância de examinar, antes de tudo, o impulso originador instantâneo e intuitivo do compositor frente as suas composições, algo que pensadores como Pierre Weil, Eckhart Tolle (2006) e Osho (2013) chamaram de *insight* criativo. Ao refletir sobre a semente primária das composições, reconheço que na minha¹⁷³ posição de compositor, em geral, o processo se inicia em forma de uma melodia aleatória, exposta em forma de solfejo ou nos meus instrumentos de domínio (guitarra ou violão), como um objeto que surge espontaneamente e sem propósitos.

Subjetivamente, entendo que estes excertos pouco passam pelo filtro da memória, da razão ou da intelectualidade, portanto condicente com os discursos dos autores acima. Sob a perspectiva da psicanálise, corresponderia dizer que estes objetos não passariam pelo prisma do *ego*. Seriam como espécie de salto do *id* para o mundo exterior.

¹⁷² Por se tratar desta posição bilateral de performer e pesquisador frente ao mesmo objeto de estudo, me enquadrei num modelo espontâneo de escrita. Este nexos pareceu se adaptar as questões abordadas por Wong em Cooley and Barz (2008) no que a autora chamou *Performative Ethnography*.

¹⁷³ Por se tratar do campo conceitual, portanto da pré-obra, ainda é preciso utilizar o tempo da escrita na primeira pessoa.

O ego é a porção executiva da personalidade. Compreende as porções conscientes da personalidade, embora partes do ego sejam inconscientes. Ele é o mediador entre o id e o mundo exterior, mas deve lidar também com o superego, com memórias passadas e com as necessidades físicas do corpo. Ele opera de acordo com o *princípio da realidade*. O objetivo deste princípio é a avaliação da situação da realidade (testando a realidade) e, se necessário, adiar a gratificação de uma necessidade (a redução da tensão) até que um objeto e método satisfatório sejam descobertos (Solomon e Patch 1975, 494).

Assim, desenvolvi o hábito de registrar essas pequenas frases melódicas nos meus aparelhos eletrônicos portáteis (caso do telefone móvel ou do iPod®) sob a forma de gravação de áudio, normalmente aproveitando os momentos de clímax destas intuições musicais. Muitos destes registros de áudio digital foram arquivados em computador, HD externo, e-mails ou sites de depósito de documentos.

Sob uma ótica psicanalítica, compreendo que é pelo crivo do *superego* que alguns destes arquivos/excertos musicais são escolhidos para posteriores desenvolvimentos técnicos e musicais, portanto, para se tornarem uma composição em forma de tema de Jazz, visto que “(...) o superego é o representante interiorizado daquilo que o indivíduo considera ser basicamente certo ou errado, isto é, a porção moral da personalidade (Solomon e Patch 1975, 494)”.

Baseado nestes autores (ibid.), entendo que é o *superego* que julga se a melodia é boa ou ruim, feia ou bonita, funcional ou disfuncional. Portanto, a partir deste seletor natural, escolho os temas que serão expandidos e elaborados com os devidos procedimentos e técnicas musicais, como o desenvolvimento da melodia (com coerência melódica), da harmonia, da base rítmica, dos arranjos e da estrutura da música em geral. Mas de alguma forma, percebo que a presença do impulso criativo, da intuição, está vigente em cada registro de áudio primário, transparecendo a prática de sentir em liberdade a própria criatividade intrínseca e instintiva.

Osho (2013) relaciona estas camadas da personalidade a partir de uma constituição holística da *psique* e da existência humana em seis pontos principais, chamando-os de *filtros*. O autor afirma que “o homem é exatamente como uma cebola. E o segredo está em como descascar a cebola para chegar ao seu âmago (Osho 2013, 113)”. No caso, o âmago é a criatividade pura e essas seis camadas seus pontos de distorção. Segundo o autor:

1- *Dos sentidos físicos*. Que o autor afirma estarem corrompidos por conta das distorções sociais, como a poluição sonora ou o excesso de distrações causados pela tecnologia.

2- *Dos condicionamentos*. Do sistema de crenças sociais, políticas, religiosas e ideológicas. Portanto, as barreiras conceituais que impediriam o impulso intuitivo.

3- *Da racionalização*. Do acúmulo de argumentos emprestados de outrem, do pseudorraciocínio, do excesso de objetividade e intelectualidade ao invés da verdadeira inteligência e razão.

4- *Da sentimentalidade*. Referente ao sofrimento passivo e impotente (sentimentos e julgamentos sobre um mundo doentio) ao invés do verdadeiro envolvimento, compromisso e ação (convicção de um mundo belo). Agir com empatia ao invés de simpatia.

5- *Da repressão*. Do deslocamento dos centros energéticos do corpo, que podem ser racionais, emocionais e sexuais. Logo, o mecanismo que reprime a conexão do indivíduo frente ao mundo, é o mesmo que reprime a criatividade.

6- *Da intuição corrompida*. O resultado negativo da presença dessas cinco camadas ou filtros. Afirmando estas encontram-se tão espessas que não acessamos mais a intuição pura.

Para o autor, sem esses cinco níveis de distorção, a intuição seria a fonte da criatividade e liberdade existencial do ser humano. Ele afirma que nas mulheres, estes “lampejos” de criatividade são bem mais frequentes, pois entende que nelas a intuição não estaria tão corrompida. A diferença seria que o homem, em geral, se utilizaria destes lampejos para fins práticos, ativos, enquanto que as mulheres a utilizariam (a criatividade) para fins compassivos, ambos obviamente com suas devidas importâncias.

Quando todas as outras cinco camadas tiverem desaparecido e o leitor tiver posto de lado as suas ideias fixas – porquanto lhe ensinaram que a razão é a única porta para qualquer conclusão -, quando tiver abandonado essa fixação, essa fixação da razão, a intuição começará a fluir. E então deixará de ser como um relâmpago, será uma fonte constantemente à sua disposição (...). Se as cinco camadas forem destruídas, surgirá dentro de si uma coisa a que poderá chamar o seu guia interior (Osho 2013, 132).

Entendo que esta orientação intuitiva da gênese da composição musical, talvez, esteja vinculada às qualidades remanescentes dos meus primórdios como músico popular e da minha formação autodidata, apesar de reconhecer que, de uma forma geral, busco agir em todos os aspectos do meu cotidiano com uma certa reflexão que surge além da lógica e do excesso de objetividade. Relativo a natureza musical, talvez seja a partir desta posição espontânea, deste ato de se permitir, que os patrimônios musicais herdados da cultura brasileira se sobressaiam nas

composições de Dom Angelo, mesmo quando o objetivo é de desenvolver um Jazz “incólume”, portanto, desprovido de influências externas a esta linguagem. Sobre isto, Pierre Weil¹⁷⁴ afirma:

Durante muito tempo, desde o advento da ciência experimental, e sob influência de Descartes, havia o pensamento que se podia separar sujeito e objeto, eu e o mundo, a pessoa e o universo, o observador e o objeto observado. Tal atitude provinha de uma crença na separação do mundo interior e do mundo exterior, em que o ser humano era isolado da natureza, havendo então possibilidade para o cientista de encarar o objeto de estudo com a total isenção de ânimo, o que passou a se chamar de "Objetividade Científica". Embora esta dita "objetividade" tenha sido um dos fatores de êxito da ciência experimental e tecnologia, alguns fatos levam a ciência de ponta como a física quântica, a psicologia transpessoal e a parapsicologia a constatar a impossibilidade de separar um objeto do sujeito. De um lado, a física quântica mostrou que há uma influência direta da consciência do observador sobre o objeto observado: conforme o foco de atenção do observador, o "objeto" observado pode ser uma partícula ou uma onda. Experiências de parapsicologia tem colocado em evidência a capacidade da mente de influenciar diretamente os resultados de sorteios feitos por aparelhos especialmente criados para este fim. De outro lado, fatos científicos também nos obrigam a constatar a impossibilidade de separar o ser humano da natureza. Não somente ele faz parte da natureza, mas ele é constituído por ela, quer seja do ponto de vista da matéria, da vida ou da mente.

Na minha opinião, relacionada com meus valores estéticos, entendo que muitos compositores e grupos pertencentes a comunidade jazzística dedicaram-se a um tipo de estética onde dão excesso de atenção à uma forma racional de composição (muitas alternâncias de fórmulas de compasso, arranjos pré-estabelecidos, modulações, politonalidades, *outsides*, velocidade, *noise*, dentre outras técnicas), apesar de se caracterizarem como músicos de excelente padrão técnico e profissional. Por exemplo, estas ideias podem ser vistas em alguns trabalhos do Anthony Braxton, do Steve Lehman, do Peter Brotzmann ou do Allan Holdsworth. Ao invés de deixarem sobressair a espontaneidade, o instinto musical e a beleza, evidenciam sobretudo a técnica, a complexidade teórica, o excesso de formalidade pedagógica e, muitas vezes, o experimentalismo gratuito. Segundo os autores acima (Tolle 2006; Osho 2013) esses resultados sonoros evidenciam uma música feita com a maior parte da energia gerada pelo intelecto (ou pelo ego) e não pelas emoções.

¹⁷⁴ Disponível em <http://pierreweil.pro.br/1/Novas/Novas-45.htm> acesso em 03/01/15.

O ego é sempre a identificação com a forma, um processo durante o qual nos procuramos e nos perdemos em alguma forma. As formas não são apenas objetos materiais e corpos físicos. Mais importantes do que as formas externas – as coisas e os corpos – são as formas de pensamento que surgem permanentemente na nossa esfera de consciência. São formações de energia, mais refinadas e menos densas do que a matéria física, mas não deixam de ser formas. Talvez já esteja consciente de que existe uma voz dentro da sua cabeça que nunca para de falar, uma incessante corrente de pensamento compulsivo. Quando os seus pensamentos absorvem toda a sua atenção, quando você se identifica de tal maneira com a voz que existe dentro da sua cabeça e com as emoções que a acompanham que se perde em cada pensamento e em cada emoção, isto significa que se sente totalmente identificado com a forma e, por isso, é dominado pelo ego (Tolle 2006, 49).

No que diz respeito ao material musical de *Porto* (2015), todos os temas escolhidos (com exceção de apenas um tema do disco¹⁷⁵) foram transcritos para o sistema de notação mais utilizado no universo do Jazz, o *lead sheet*. No caso dos temas com contrapontos melódicos¹⁷⁶, foi adicionado outro sistema em clave de sol abaixo do sistema da melodia. Escrevi os temas utilizando o programa Sibelius®7, onde posteriormente exportei os arquivos para o formato PDF (para impressão) e para o formato MIDI (em áudio digital) para que fossem compartilhadas com os músicos antes mesmo dos ensaios.

Relativamente aos músicos participantes no disco, entendi que seria importante convidar colaboradores que não fossem de nacionalidade brasileira. Este motivo foi pensado com a intenção de permitir que os elementos musicais oriundos da música do meu país de origem emergissem espontaneamente das próprias composições, das ideias de performance e dos arranjos. Assim, convidei os músicos portugueses João Mortágua (saxofone), Daniel Dias (trombone), Filipe Monteiro (bateria), Carl Minnemann (contrabaixo) e o músico espanhol (catalão) Marcel Pascual Royo (vibrafone).

Uma primeira experiência performática já tinha acontecido entre esses músicos no mestrado em música da Universidade de Aveiro (com exceção do Marcel Royo), onde tivemos a oportunidade de tocar juntos, dois anos antes, dois dos sete temas gravados no disco. Além de admirar o universo artístico e técnico de cada músico envolvido, achei importante convidar instrumentistas que já tivessem um mínimo de entrosamento e conhecimento mútuo acerca de

¹⁷⁵ A faixa nº 6, Flor e Vida.

¹⁷⁶ Faixas nº 1, 2 e 5. Na faixa nº 3 foi utilizada como segunda voz no mesmo sistema de pauta que a melodia.

trabalhos musicais realizados no passado. Este fato confirmou-se na facilidade de comunicação entre o guitarrista/compositor Dom Angelo e os músicos presentes no único ensaio realizado, dois dias antes da primeira sessão de gravação do álbum.

Porém, o primeiro passo dado para a exploração musical de cada composição foi por referência digital. Todos os temas gravados em conjunto, antes da gravação no estúdio, tiveram suas melodias exportadas para o formato MIDI e enviados on-line para cada músico envolvido no projeto. Isto facilitou a preparação e a familiarização dos temas pelos colaboradores, já que proporcionei a audição das melodias com o acompanhamento das mesmas nas partituras (em formato PDF). Como o andamento de cada um dos temas estava descrito na pauta e os áudios das melodias também estavam formatados nestes andamentos, proporcionei para cada músico, assim, uma possibilidade de estudo preliminar dos temas. Portanto, os resultados positivos puderam ser comprovados no ensaio de preparação para as gravações, onde os músicos se mostraram à vontade com a natureza e com os aspectos musicais de cada tema, tanto na exposição quanto nas improvisações.

De uma forma geral, os temas tiveram as direções musicais, performáticas e artísticas pré-estabelecidas por Dom Angelo, doravante designadas por anotações prévias. Contudo, a partir da experiência *in locum*, percebi que estas diretrizes apenas apontavam o caminho (ou o discernimento) do compositor/arranjador dos temas, sem determinar em absoluto o percurso musical, ou, a existência de um objetivo a ser cumprido. De fato, a sinergia entre os músicos, a capacidade de interpretação tácita individual e a espontaneidade das performances foram determinantes para um bom diálogo entre os participantes e para compreensão musical da “fragrância” (ambiente estilístico, linguagem ou estética) que cada tema emanava. Alguns dos arranjos pensados anteriormente foram alterados no ensaio (no caso das faixas 6 e 7, algumas das ideias foram lançadas só no dia da gravação) a partir das ideias e sugestões dos músicos envolvidos, o que o compositor aceitou de bom grado, evitando a micro gestão e conseguindo delegar responsabilidades para cada especialista em seu instrumento.

Apenas no caso do tema *Awareness*, percebe-se mudanças consideráveis nas diretrizes dos arranjos, ao se comparar o áudio do álbum e as anotações presentes na figura acima. Na primeira sessão de gravação (15/11/2014), este tema foi gravado pelo baterista Miguel Sampaio, membro da Dom Angelo Jazz Trio, que atuou concertos em Portugal entre os anos de 2012 e 2015. Porém, ficou constatado na mixagem (mistura) um mau resultado sonoro, na qual a maior parte da responsabilidade resultou dos arranjos propostos pelo compositor. Na segunda sessão de gravação (06/12/2014), com os arranjos completamente alterados por Dom Angelo e pelo

baterista Filipe Monteiro (que acabou por gravar também este tema), conseguiu-se os resultados esperados, tanto dos timbres, da captação do áudio, das improvisações e, certamente, da característica idiomática do tema, que foi interpretado nos atributos musicais referenciados na linha do Jazz conhecida como *bebop*. O exemplo dessas anotações prévias e posteriormente alteradas, podem ser vistas na figura abaixo.

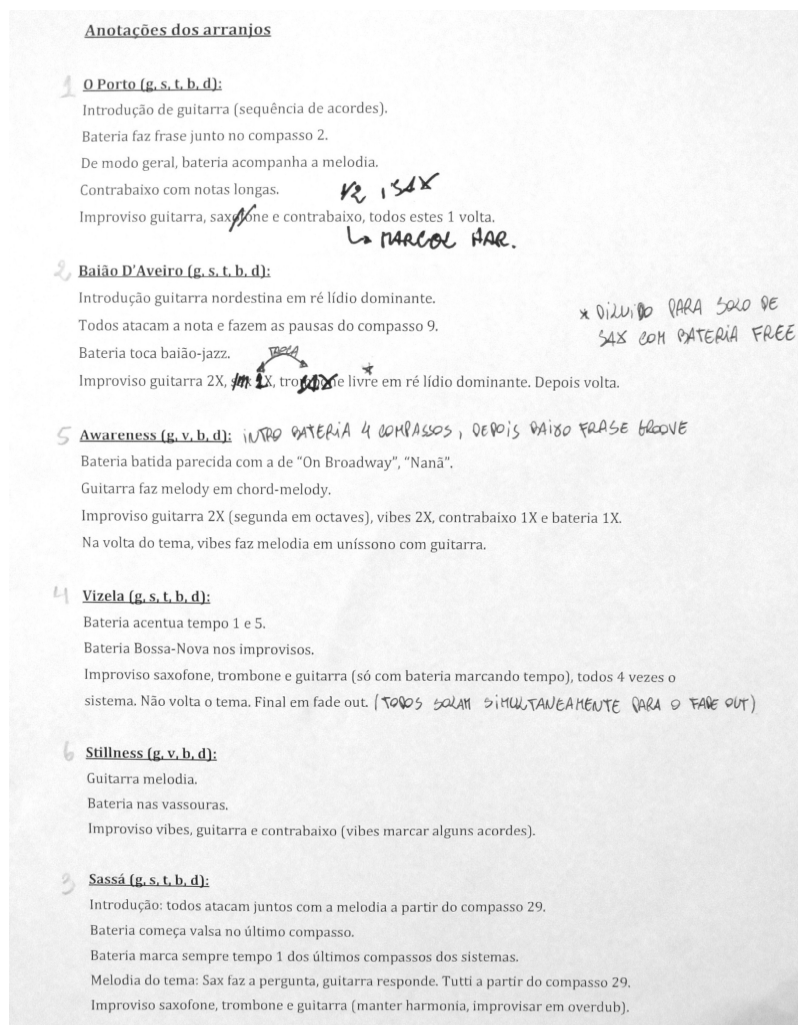


Figura 35: Anotações prévias de Dom Angelo dos arranjos dos temas e algumas modificações. Foto do autor.

Não só para o tema mencionado acima, mas para todos os outros presentes no disco, o compositor e guitarrista Dom Angelo assumiu uma postura totalmente aberta de liderança, delegando responsabilidades para cada membro atuante em seu instrumento. Desta forma proporcionou-se uma abertura para a liberdade artística das performances dos músicos envolvidos, evitando-se o controle demasiado dos arranjos (por oposição a um perfil ortodoxo de liderança). Para facilitar este estado de fluidez, o compositor convidou músicos de sua confiança e admiração, tanto pela técnica quanto pelo refinamento musical individual.

Considero este tipo de postura o mais adequado para um trabalho musical onde um dos principais objetivos é a espontaneidade criativa, característica marcante no universo jazzístico.

Após o único ensaio realizado no dia 13/11/2014 na principal sala do Breyner 85 (conhecido local na cidade do Porto por suas salas de ensaio, salas de concertos e bares), a primeira sessão de gravação aconteceu no dia 15/11/2014, em que a captação de áudio ficou a cargo do experiente Fernando Rocha, antigo CEO da *Númerica Records* e atual proprietário do *Aura Studio*. Esta primeira sessão, gravada totalmente ao vivo, aconteceu no auditório da Academia de Música de Paços de Brandão. O local foi previamente acordado por Dom Angelo e por Fernando a partir de um pedido do cliente em gravar numa sala ampla com um “pé direito” alto e que tivesse bastante reverberação natural. O mesmo aceitou o desafio, deslocando todo o material necessário para a captação de áudio¹⁷⁷ para este local. Por motivos pessoais/teosóficos/psicológicos, toda a sessão de gravação foi aromatizada por incensos indianos (marca Satya) que também foram usados no ensaio com o objetivo de ativar um dos mecanismos do ego chamado por Sigmund Freud de *deslocamento*¹⁷⁸, visando proporcionar também na gravação, sob forma de associação sinestésica, a mesma descontração, liberdade de expressão e riscos musicais ocorridos no ensaio.



Figura 36: Registro da primeira sessão de gravação de *Porto*. Foto por Catarina Thomaz.

¹⁷⁷ Mesa de som, pedestais, cabos, um gravador de áudio e microfones da marca Fostex, dentre outros equipamentos.

¹⁷⁸ “O deslocamento é um processo através do qual o todo pode ser representado por uma parte ou vice-versa. Também uma ideia ou imagem pode ser substituída por outra que está emocionalmente associada à ela – embora nem sempre logicamente (Solomon e Patch 1975, 503)”.

Após um descontraído primeiro dia de gravação, aconteceu uma segunda sessão no dia 06/12/2014 pelos motivos já mencionados anteriormente. Desta segunda vez utilizou-se as instalações do próprio Aura Studio, também em Paços de Brandão. Nesta segunda sessão (8 horas de estúdio com pausa para almoço, sendo 4 horas destas utilizadas para mixagem), além de *Awareness*, foi gravada faixa nº 6 (*Flor e Vida*). Aqui foi gravado primeiramente a guitarra clássica (violão) de base, e depois em *overdub* a improvisação na guitarra elétrica. Três meias sessões (de 4 horas cada) foram utilizadas para as mixagens, realizadas nos dias 18/11/2014, 02/12/2014 e finalmente no dia 6 deste mesmo mês, onde todos os trabalhos no Aura Studio foram finalizados. A masterização foi executada por Miguel Pereira no Estúdio Sá da Bandeira (Porto), onde todos os contatos e diretrizes foram feitos por telefone e e-mail. Foram mandadas duas versões de finalização de áudio deste trabalho via Wetransfer¹⁷⁹, onde a terceira versão ficou a definitiva para ser enviada para fábrica.



Figura 37: Registro de Dom Angelo com a guitarra no segundo dia de gravação. Foto por Catarina Thomaz.

A última fase de finalização da produção física do álbum ficou a cargo do *design* brasileiro Lucas Emanuel, da empresa Curinga Comunicuê. Este organizou e formatou a parte gráfica da

¹⁷⁹ Site apropriado e específico para transferências de arquivos extensos via internet.

identidade visual do álbum a partir das fotos das sessões captadas por Catarina Thomaz. Foi negociada a reprodução de cópias com a empresa portuguesa de fabrico de mídia Destakazul¹⁸⁰.

Para o *review*¹⁸¹ do álbum, consta na parte interior do encarte uma breve análise das composições (e elogios) do renomado saxofonista brasileiro Spok (da conceituada Spok Frevo Orquestra). No perfil do mercado fonográfico, este disco foi lançado com o rótulo de *independente*. Porém Dom Angelo (também produtor do álbum) optou por concretizar uma parceria com a empresa brasileira Tratore¹⁸², especializada em distribuição de mídia física pelo Brasil e on-line (disponibiliza o áudio em formato mp3 no iTunes, Amazon, Spotify, Deezer, Rdo, Submarino, dentre outras plataformas de comercialização de música em formato digital). Constitui-se a capa e a contracapa do disco com fotos artísticas do acervo do fotógrafo profissional Biga Pessoa, residente e radicado em São Paulo. Abaixo as imagens finais da embalagem do álbum:



Figura 38: Capa e contracapa do álbum *Porto* (2015). Fotos de Biga Pessoa. Design de Lucas Emanuel.

¹⁸⁰ Acessível em <<http://www.destakazul.pt>>.

¹⁸¹ Prática comum nos discos de jazz, onde alguma personalidade renomada comenta, analisa e reporta suas opiniões acerca da obra em questão.

¹⁸² Acessível em <<http://www.tratore.com.br>>.

Análise das composições do álbum *Porto*

A análise das composições deste álbum é fundamentada nas ferramentas de investigação da teoria das tópicas, tal como mencionada e utilizada anteriormente na análise das peças dos autores do Jazz Brasileiro. Entendo que a análise da música compreendida como um discurso retórico, detectando seus símbolos, arquétipos¹⁸³ e seus pontos centrais de argumentação (*topoi*), podem levar a compreensão dos aspectos comuns desses discursos, abrangendo características análogas (nomeadamente padrões musicais habituais) sobre as obras dos artistas que compõem e que representam o território de um determinado gênero musical, no caso presente, o Jazz Brasileiro.

Ao buscar enquadrar as composições (ou temas) de Dom Angelo entre as arestas deste estilo, obviamente estarei reconhecendo que este artista também pode ter a sua obra enquadrada neste gênero musical a partir do álbum em questão. Logo, pretendo identificar se obra *Porto* (2015) revela características retóricas comuns entre as dos artistas do Jazz Brasileiro analisadas nesta tese. Parto do princípio que é acessível à minha compreensão teórica e percepção auditiva, juntamente com o suporte dos princípios e fundamentos intelectuais ligados ao universo acadêmico, a possibilidade de extrair conteúdos aleatórios, símbolos e imagens de possíveis patrimônios musicais herdados da música brasileira, em tópicas, da minha atividade (Dom Angelo) como compositor de temas de Jazz, refletidas e materializadas neste álbum.

O disco é integrado por sete temas de autoria de Dom Angelo, além, certamente como se espera de um *band leader*, das características centrais dos arranjos para o grupo instrumental que participou das gravações. Como já foi mencionado anteriormente (no capítulo *Problemática*), uma das principais características performativas do universo jazzístico consiste justamente nesta liberdade de escolhas que os músicos participantes apresentam no ato de uma gravação. Não só nas improvisações (solos), que são em sua plenitude ideias originais dos próprios músicos, mas também nas nuances de interpretação do tema, principalmente nos instrumentos que não estão

¹⁸³ Teorizado por C. G. Jung, utilizei este termo para metaforizar o reconhecimento empírico da comunidade jazzística sobre a existência do gênero Jazz Brasileiro. Ou seja, uma identificação inconsciente dos emblemas e padrões musicais que constituem esta linha artística, sem que muitas vezes haja explicações lógicas nas confirmações dos discernimentos com a palavra “arquétipo” funcionando quase como um sinônimo da palavra “símbolo”. Segundo o dicionário online Priberam: “Na estrutura de Jung, estrutura universal proveniente do inconsciente colectivo que aparece nos mitos, nos contos e em todas as produções imaginárias do indivíduo”. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/arqu%C3%A9tipo>> acesso em 19/05/2016.

“presos” às indicações da partitura, como a bateria, o contrabaixo e os instrumentos harmônicos (no caso do disco, a guitarra e o vibrafone). Apenas com indicações pontuais na partitura (algumas formalidades musicais para que fossem mantidas as possibilidades de ordem e controle da estrutura musical) e nas ideias dos arranjos, os músicos que tocam estes instrumentos gozaram de total liberdade na performance. No caso do baterista, na escolha dos timbres percussivos a serem utilizados, na atuação e na condução do *groove* da performance. No caso do contrabaixista, na liberdade melódica das frases que se inseririam no contexto harmônico do tema, e no caso do vibrafone e da guitarra, na escolha dos *voicings* executados para o controle correto da harmonia indicada, de resto, dentro de uma lógica que se pode considerar convencional no âmbito da prática do jazz.

Sobre as análises dos temas apresentadas abaixo, por se tratar das notações oficiais utilizadas nas gravações, pude chamar as imagens (na verdade, tabelas) que iniciam a secções de “Estrutura do Tema” por estarem relacionadas diretamente com as *lead sheets*. Diferentemente das peças do Jazz Brasileiro analisadas anteriormente, onde concentrei o foco de minhas análises nos fonogramas e chamei as imagens de “Estrutura do fonograma”.

Faixa 1, O Porto

Estrutura do tema				
intro	A	B	C	D

A faixa que abre o disco tem o mesmo nome escolhido para o álbum. Porém seu título aparece com um artigo gramatical antes do nome, o que define de forma mais explícita o significado voltado para a cidade do norte de Portugal. De uma forma mais ambígua, o título do álbum que é apenas “Porto” remete a mais significados, podendo ser a cidade, um porto como espaço físico onde se atracam navios ou como significante de “aportar”.

De acordo com a figura acima que representa a estrutura do tema, os critérios escolhidos para indicar as diferentes partes foram de caráter subjetivo e por entendimento individual, apesar de bastante fundamentado em predominâncias de tonalidade, correlação rítmico-melódica das frases ou mudanças estruturais de performance. Na *introdução*, percebi estruturas de acordes com adição de notas suspensas em variações flutuantes entre os acordes de dó maior Cmaj7 e seu relativo menor Am7. Depois foram tocados acordes de passagem e acordes diminutos para formar uma cadência que culmina no acorde de mi maior de sétima dominante com a nona

menor E7(b9) e suas inversões, que geram os dois acordes diminutos finais para “repousarem” no Am9 do primeiro compasso do tema.

O PORTO

DOM ANGELO MONGIOVI

♩ = 50

5 9 13 17

Partitura 18: Lead sheet do tema "O Porto".


Na parte A podemos observar a presença da tonalidade de lá menor natural nos quatro primeiros compassos e uma predominância de intenção melódica. Porém no quarto compasso ao acorde de Fmaj7 é possível observar uma dualidade na tonalidade que se confirma com os acordes de sol dominante G7(13) do quinto compasso. Porém como a modulação ocorreu para o grau relativo maior, não considere como uma mudança de secção. A partir do compasso 7 considero que houve a mudança de secção para a parte B, apesar da figura rítmica aplicada no primeiro compasso também aparecer no início desta secção, onde podemos constatar uma

instabilidade de campo harmônico pelo intercâmbio entre os acordes de dó maior e dó sustenido maior. O acorde que aparece no compasso 8 (Em7/D) também é de função tônica, podendo ser considerado um acorde de Cmaj7 com a segunda (ré) no baixo. Considerei a parte C a partir do compasso 11 por apresentar uma mudança para um tom mais afastado (considerando o conceito dos tons vizinhos¹⁸⁴) que é a tonalidade de mi maior com o acorde de Emaj7/G#. Logo ocorre uma modulação para o tom de lá maior com o acorde de Amaj7, mantida com o acorde de Dmaj7 como seu 4º grau. Posteriormente, ocorre uma volta a tonalidade de mi maior e depois uma modulação para o seu relativo menor C#m, onde podemos notar, a partir do compasso 15, a presença do motivo rítmico principal do tema na melodia (o mesmo do primeiro compasso). Com a modulação direta (sem acorde de preparação) para o campo harmônico de dó maior no compasso 17, considerei a mesma como o marco de início da parte D que praticamente volta a tonalidade predominante do tema (dó maior), porém com a presença dos acordes de passagem Bb7(13) e Ab7(13). E finalmente o término do tema, contudo com uma intenção instável no repouso do acorde final de Cmaj7, pois a melodia termina na nota sensível de sua tonalidade (dó maior), que é a sétima maior do acorde sobre a tônica (a nota Si).

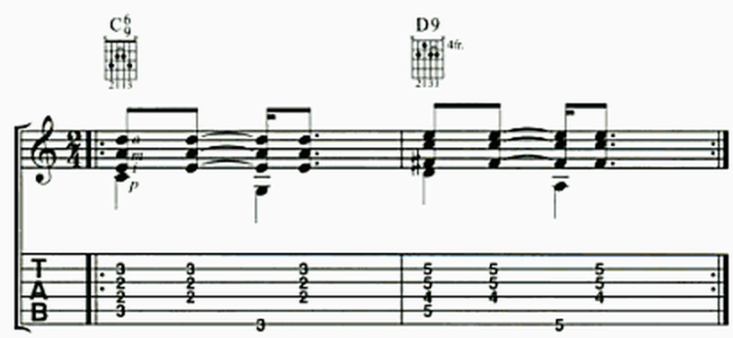
Este tema pode ser considerado uma balada (*balad*), remetendo-se a estética de composição jazzística em que artistas como Thelonious Monk, Miles Davis, Bill Evans ou Chet Baker fizeram bastante uso. Como mencionado acima, o tema inicia com uma introdução da guitarra em *voicings* de *block chords*, mais frequentemente utilizados no Jazz do que na música brasileira, principalmente pela adição de “notas suspensas” (sus 9 e sus 11), aplicados tanto como acordes de acompanhamento como para arranjos em *chord-melody*. O baterista faz uso principalmente das “vassouras” (tipo de baqueta) e utiliza o *rattler* (corrente de metal acoplada ao prato de condução) para dar continuidade e espaço ao som, muito característico das baladas de Jazz. A presença do vibrafone como instrumento de acompanhamento e executante da segunda voz contrapontística do tema acentuou, pelo seu timbre com ataque metálico, discreto e permanência do som musical, um caráter “etéreo” a esta composição. A escolha do saxofone para executar a melodia foi bastante significativa para comunicar esta estética, visto que muitos saxofonistas de Jazz também ficaram conhecidos por interpretar baladas como Gerry Mulligan, Lee Konitz, John Coltrane ou Stan Getz. No próprio *review* do álbum *Porto* o músico brasileiro Spok afirma: “(...) um saxofone bastante melódico (que lembra o Lee Konitz)”.

¹⁸⁴ Tons vizinhos são os tons que tem a mesma armadura de clave do tom principal ou diferem dele por apenas um acidente a mais ou a menos. Por exemplo, os tons vizinhos de dó maior são lá menor (relativo), sol maior e mi menor (um acidente sustenido), fá maior e ré menor (um acidente bemol).

Nas primeiras células rítmicas da melodia no primeiro compasso (nos três primeiros tempos), e também nas do início dos compassos 2, 5, 7, 9 e 15, posso apontar o uso da principal combinação rítmica utilizada na Bossa-Nova como base dos acompanhamentos harmônicos (como na figura abaixo). Também posso afirmar que nos compassos 7 e 9, tanto na exposição quanto na reexposição do tema, a guitarra acentua contratempos, análogos a melodia do saxofone, o que acaba por servir para enfatizar a presença de elementos musicais brasileiros nesta peça, mesmo que, segundo Dom Angelo, a ideia inicial da composição tenha sido a interpretação de uma balada jazzística sem outras referências que não a tradição dos músicos norte americanos. Em seu método, Carlos Arana (2006, 26) confirma esta combinação rítmica como “(...) *typical example of bossa nova*”, aplicada no acompanhamento do violão, com utilização dos dedos da mão direita:

 **Example 10**

The following is a typical example of bossa nova. The accents, as seen in the example, are played by the *i-m-a* block of the right hand. The S.B.L. is played with the thumb.



Partitura 19: Exemplo do acompanhamento harmônico da Bossa-Nova na guitarra. Fonte: Arana (2006).

Vejo uma forte possibilidade de indicar este conjunto de células rítmicas como uma *tópica bossa-nova*, se a sua aplicação fosse mais recorrentemente utilizada em melodias das composições do Jazz Brasileiro. Contudo, é incerto afirmar isso, visto que esta intenção rítmica remete à mão direita dos instrumentistas de violão ou guitarra, quando os mesmos aplicam o acompanhamento harmônico na Bossa-Nova. Contudo ainda considere analisar esta peça por outros elementos retóricos deste gênero musical.

Ao aplicar a exercício da análise harmônica funcional, observo que este tema reflete uma exploração de frases e intenções melódicas da escala maior natural, principalmente no campo harmônico de dó maior. Apesar de uma introdução com sonoridade suspensa (acordes de sus4 e sus9) o que reflete uma ambiguidade sonora entre as tonalidades de dó maior e lá menor e, também, do tema iniciar no grau relativo menor, pode-se observar o uso de todos os graus do campo harmônico de dó maior ao longo da composição, do 1º ao 7º.

Análise harmônica da *lead sheet* de O Porto

VIm9	%	IIm9	IVmaj7
V7	Imaj7	I#maj9	IIIm7
I#maj9	Imaj7	Imaj7 (E maior)	IVmaj7
IVmaj9 (AEM)	Imaj7	IIIm7(b5)/VIm V7/VIm	VIm7
Imaj7 (C maior)	V7 V7/bIII subV7/V7	V7 VIIIm7(b5)	Imaj9

Tabela 11: Análise harmônica de "O Porto" em *Color Harmony*.

Um outro importante elemento presente neste tema, símbolo das composições da Bossa-nova, é a modulação direta de tom. Neste caso, quando o tema se encontra no primeiro grau maior de um campo harmônico (Imaj7) e modula para um semitom acima, executando-se logo em seguida o primeiro grau do novo campo harmônico. Conhecida coloquialmente por músicos brasileiros como a modulação de “Garota de Ipanema”, esta mudança de acordes pode ser considerada uma insígnia deste gênero musical (Bossa-Nova). No tema em questão (O Porto), esta modulação ocorre entre os compassos 6, 7, 8, 9, 10. Observando a partitura da transcrição de Jobim em Chediak (1994, 62) pode-se conferir este exemplo entre os compassos 10 ao 11 do excerto abaixo (F7M para F#7M):

Partitura 20: Excerto da partitura de "Garota de Ipanema". Fonte: Chediak (1994, 62)

Entre as demais características deste tema, entendo que transpareceram mais ideias jazzísticas do que da música brasileira. A execução do solo de contrabaixo (improvisação) presente no fonograma entre 4:26 até 5:26 minutos, enfatiza os costumes jazzísticos pelo simples fato de que o uso do solo deste instrumento é muito mais utilizado no universo do Jazz do que na música brasileira. O contrabaixo na Bossa-Nova tem função exclusivamente rítmica e harmônica (com raras exceções de solos), se utilizando de ideias rítmicas de instrumentos percussivos do samba como o surdo (bombo) e o rebolo em sua performance. Mesmo na

improvisação da guitarra (executada pelo músico brasileiro Dom Angelo), não considero a possibilidade de indicar elementos ou tópicos da música brasileira. Outras ideias de caráter jazzístico ficaram a cargo do solo de saxofone entre 5:26 e 6:23 com a utilização da técnica *pickup*¹⁸⁵ e da aplicação de uma escala ascendente de lá menor (entre 6:22 e 6:24) com objetivo de atingir a nota alvo da melodia para iniciar a reexposição do tema, técnica muito lembrada pela execução de John Coltrane no tema *Naima* para o disco *Giant Steps* (1959, Atlantic Records).

Faixa 2, Sassá

Estrutura do tema				
intro	A	B	C	D

Posso afirmar que a segunda faixa do disco *Porto* tem pouco a transparecer dos elementos da música instrumental popular brasileira. Como mencionado por Spok no *review* do encarte: “Um Jazz Waltz Clássico com belos contrapontos entre sax e trombone”. Esta composição foi pensada de forma a enfatizar os tons maiores de maneira leve, descontraída e brincalhona, lembrando uma ambiência circense.

De acordo com a figura acima (estrutura do tema), observa-se primeiramente a presença de uma *introdução* que se dá simplesmente pela execução do que chamei parte D do tema. Esta prática pode ser considerada comum nas performances relacionadas com a linha jazzística do *bebop*, onde, antes de iniciar o tema, os músicos executam um *turnaround* que normalmente é equivalente a harmonia dos últimos dois, quatro ou oito compassos. A presença de acordes dominantes alterados em movimento cromático descendente gera a sensação de aproximação harmônica necessária para a conclusão no acorde de Dbmaj7.

O critério principal para dividir as secções deste tema foram os motivos rítmicos que a melodia apresenta em grupos de cadência, e não, como às vezes é esperado, da presença de tonalidades homônimas ou vizinhas. Sendo assim, considere como parte A o trecho que vai do 1º compasso até o 8º onde podemos observar semelhança de material rítmico em ambas as frases e conclusões no acorde de mi bemol maior, ambas precedendo o mesmo com acordes oriundos da escala de mi bemol menor melódico. Na parte B pode-se constatar a presença de

¹⁸⁵ Frase da improvisação que se inicia antes do primeiro compasso do tema ou antes do compasso estipulado para o início do solo. Normalmente utilizada no *bebop*, era aplicada no último compasso do tema ou mesmo desde os quatro últimos.

duas cadências IIm7 – V7 – Imaj7 nas tonalidades de sol bemol maior e mi maior. Mais uma vez o que relaciona este trecho do tema é o motivo rítmico da melodia com movimentos intervalares iguais entre si. A parte C, maior secção do tema, predomina a tonalidade de ré bemol maior com três referências de cadências IIm7 – V7 – Imaj7. O movimento rítmico é idêntico em ambas as frases e os movimentos intervalares são bastante semelhantes. O único momento de “quebra do eixo” da secção acontece nos compassos 27 e 28 onde ocorre uma breve modulação para o campo harmônico de lá maior com o acorde do I grau Amaj7. Nesta “quebra” reside justamente a sensação de divisão entre o desenvolvimento do tema e a sua parte final. Na parte D, como mencionado acima, acontece justamente o momento de tensão e incerteza harmônica que repousa e anuncia a tonalidade predominante do tema para novos *chorus* de improviso, como na parte final da gravação, momento que se aplica um *rallentando* para o fim da música.

Antes de começar a compor a melodia, já estava pré-concebida a ideia de compor um tema em compasso ternário, inspirado pela canção “Chovendo na Roseira” do Tom Jobim, presente no álbum *Elis & Tom* (1974). Abaixo um excerto desta canção retirado do Songbook de Jobim em Chediak (1994):

Partitura 21: Excerto da *lead sheet* de “Chovendo na Roseira”. Fonte: Chediak (1994, 34)

Parece que um dos hábitos recorrentes nas minhas composições (como Dom Angelo) são as modulações entre tons maiores, utilizando a cadência básica IIm7 – V7 – Imaj7, sem que estes tons estejam correlacionados como tons vizinhos. Um exemplo clássico na utilização dessa estrutura de acorde pode ser vista em uma das mais emblemáticas composições da Bossa-Nova, “O Barquinho”, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Nela, os compositores iniciam a peça num acorde de Fá maior (como Imaj7) e, nos versos, seguem modulando para tons maiores

localizados uma segunda maior abaixo dos seus respectivos, porém antecidos por uma passagem de cadência IIm7 – V7 deceptiva, o que deixam a entender uma modulação situada a uma medianta cromática do tom inicial, ou seja, uma modulação de fá maior para lá maior. Mas não a concluem.

Di - a de luz, fes - ta de sol E_um bar - qui-nho_a des-li-zar No ma - ci - o_a-zul do mar
Vol - ta do mar des-mai - a_o sol E_o bar - qui-nho_a des-li-zar E_a von - ta - de de can - tar!

Tu - do é ve - rão e_o_a-mor se faz Num bar - qui-nho pe-lo mar Que des - li - za sem pa - rar...
Céu tão a - zul, i - lhas do Sul E_o bar - qui-nho, co-ra-ção Des - li - zan-do na can - ção

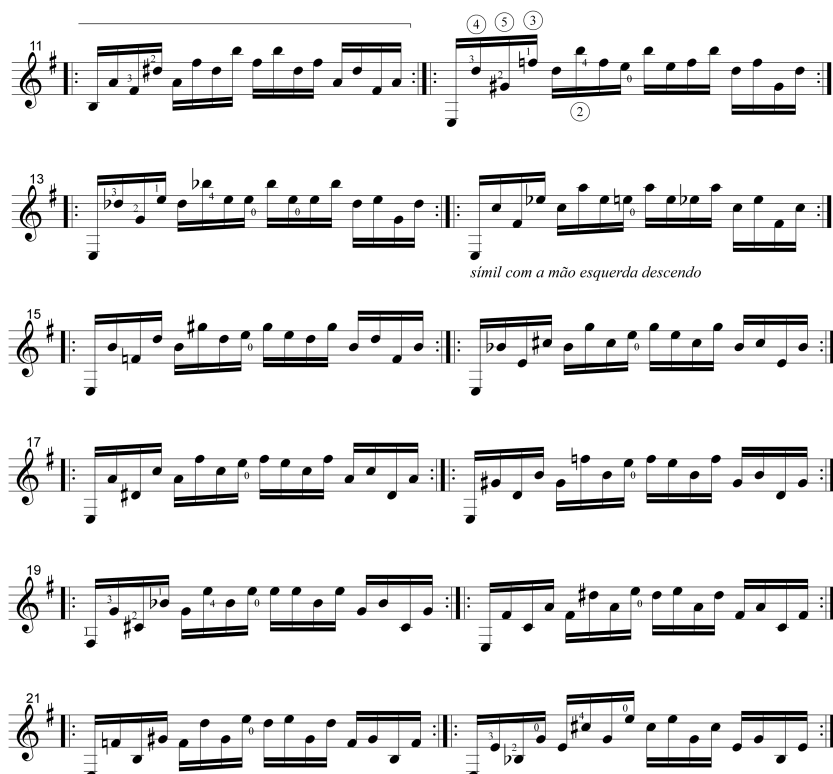
Sem in - ten - ção, nos - sa can - ção Vai sa - in - do des - se mar E o sol Bei - ja_o
Tu-do_is-so é paz Tu-do_is - so traz U - ma cal - ma de ve - rão e en - tão O bar -

1. bar - co_e luz Di - as tão a - zuis! di - nha cai O bar -
qui - nho vai A tar -

2. di - nha cai O bar -
qui - nho vai A tar - di - nha cai O bar -
fade out

Partitura 22: Lead sheet do tema "O Barquinho". Fonte: Chediak (1994, 145).

O único trecho deste tema *Sassá* onde não se consegue, em certa medida, observar relações estéticas com o Jazz ou com a Bossa-nova, ou mesmo em relação a outros gêneros de música instrumental popular brasileira, é na introdução (também nos últimos quatro compassos). Percebe-se um encadeamento de acordes dominantes alterados que são executados de forma descendente em espaço de semitons. Entendo que este encadeamento de acordes de passagem está mais relacionado com ideias da música erudita contemporânea do que com gêneros de música popular. Posso apontar o Estudo nº1 para Violão (dos arpejos) de Heitor Villa-Lobos como a possível fonte de influência musical, onde o compositor utiliza um encadeamento de acordes diminutos com sétima, descendentes, o que configura, portanto, a presença de uma *tópica erudita* no discurso. Esta referência pode ser observada entre os compassos 12 e 22 na partitura abaixo:



Partitura 23: Excerto do Estudo nº1 para violão de Villa-Lobos. Fonte: <http://www.violaobrasileiro.com.br/>

Em *Sassá*, apesar do tema ser iniciado com um acorde dominante alterado proveniente da escala menor melódica, observa-se, mais uma vez, um forte aproveitamento dos campos harmônicos maiores.

Análise harmônica da *lead sheet* de *Sassá*

IV7/Im	%	Imaj6(9)	%
VIIalt./Im	%	Imaj7	%
IIIm7	V7	Imaj7	%
IIIm7	V7	Imaj7	%
IIIm7	V7	Imaj7	%
IIIm7	V7	Imaj7	%
IIIm7	V7	bVImaj7 (ou Imaj7)	%
subV7alt/V7 desc.	subV7alt/V7 desc.	Imaj7	%

Tabela 12: Análise harmônica de "Sassá" em *Color Harmony*.

O tema prossegue com a interpretação da melodia pelo saxofone e uma linha contrapontística executada pelo trombone. A guitarra exerce na maior parte da exposição do tema o acompanhamento harmônico, porém executa aleatoriamente em uníssono com o

saxofone algumas passagens da melodia. Bateria e contrabaixo exercem (soberbamente, na minha opinião) as suas funções de acompanhamento no tema e nos solos, que apresentam a ordem de instrumentos saxofone – trombone – guitarra. No caso desta faixa, entendo que os instrumentos transmitem ideias melódicas e articulações mais provenientes do Jazz do que de qualquer outro gênero musical.

SASSÁ

DOM ANGELO MONGIOVI

♩ = 110

1 5 9 13 17 21 25 29

Ab7(#11) Eb6/9 D7(#9) Ebmaj7 Abm7 Db7(add11) Gbmaj9 F#m7 B7(add11) Emaj7 Ebm7(sus4) Ab13 Dbmaj7(add13) Ebm7(sus4) Ab13 Dbmaj7 Ebm9 Ab13 Amaj7 Gbm7(#9) F7(#9) E7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Dbmaj7

Partitura 24: Lead sheet do tema “Sassá”.

Faixa 3, Baião D'Aveiro

Estrutura do tema		
intro	A	B

Empiricamente, considero este o tema do álbum *Porto* o que mais apresenta elementos da música popular brasileira. Logo, de uma forma até inercial, considerei (como Dom Angelo) da maneira mais óbvia possível intitula-lo de “Baião”. Aqui, observo a “matéria viva” do objeto de investigação desta tese, que é a existência de um gênero musical tão evidente em suas características que, há muito, a comunidade de músicos e pesquisadores brasileiros e todo um mercado fonográfico internacional sentenciam-no como parte fundamental na linguagem do Jazz Brasileiro.

A homenagem à cidade de Aveiro (Portugal) refere-se, além de toda uma ligação de acontecimentos cotidianos e, como “casa” que abrigou esta intenção de pesquisa, o simbolismo que revela explícito e concretamente, uma conquista artística que literalmente “toca” no ponto teórico que venho estudando.

Contudo, uma dúvida pode, porventura, surgir àqueles que ouvirem o tema: - como a banda chegou nesse resultado sonoro com apenas um integrante brasileiro? Neste caso, o conceito de transnacionalismo (melhor ainda, transculturação) é perfeitamente aplicável como uma das articulações sociais ligadas ao fator globalização, evidenciando um reconhecimento cultural comum entre as nações do Brasil e de Portugal. Inclusive, uma possível evidência do resultado conclusivo de que “não é preciso ser brasileiro, para se tocar Jazz Brasileiro”. Ao aplicar este conceito (de transnacionalismo) frente a música brasileira, personifico-a, elucidando o diagnóstico que aceita a identidade musical brasileira, como linguagem estética, para fora de suas fronteiras políticas, no caso, de sua presença em Portugal.

Transnationalism (...) refer to *processes* that transcend international borders and therefore appear to describe more abstract phenomena in a social science language. By transnational spaces we mean relatively stable, lasting and dense sets of ties reaching beyond and across borders of sovereign states. Transnational spaces comprise combinations of ties and their substance, positions within networks and organizations and networks of organizations that cut across the borders of at least two national states (Faist and Bauböck 2010, 13).

Este fato foi constatado no resultado performático dos músicos portugueses ao gravarem este tema. A familiaridade¹⁸⁶ que estes músicos demonstraram ao interpretar uma composição que se utiliza destes elementos musicais pode ser reconhecida logo numa primeira audição do tema, onde se pode considerar um exemplo de *hibridismo musical*. A proposta do compositor era de gravar um Baião com características jazzísticas. Logo, na partitura abaixo, grifado em amarelo, observa-se quatro encadeamentos harmônicos de cadência IIm7 - V7 deceptivas típicas do *jazz swing* ou do *bebop*. Também nos momentos de experimentalismo (talvez amparados no *european free jazz*) no solo de saxofone até a reexposição do tema, ou seja, entre 3:51 e 8:22. Portanto, a rápida compreensão e familiarização que os músicos apresentaram para interpretar os arranjos propostos por Dom Angelo podem ser explicados pelo conceito que Piedade (2005) chamou de *Paradigma Bebop*:

No caso do jazz, esta comunidade é internacional e multicultural, e seus ‘nativos’ compartilham o que chamei de ‘paradigma bebop’, ou seja, uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa jam session em Caracas; enfim, algo como uma língua comum (Piedade (2005, 199).

Revelando o autor seus patrimônios culturais herdados da música do nordeste do Brasil, esta composição surgiu inicialmente, segundo Dom Angelo, a partir da frase escrita entre os compassos 9 e 13, presente na figura abaixo (marcado em vermelho). Observa-se claramente que esta melodia é oriunda da escala de ré lídio com sétima bemol (também chamada de mixolídia com quarta aumentada) ou, por conta de suas propriedades modais, chamada pelos integrantes da comunidade jazzística brasileira como *Escala Nordestina*. Também o que Piedade (2011) chamou de *tópica nordestina*, esta enquadrada preferencialmente nesta escala.

As tópicas nordestinas são peças-chave do repertório do baião, e dali migraram para uma parcela enorme dos gêneros musicais brasileiros. Criou-se o mito do nordeste musical, o mistério do nordeste profundo, que foi fonte exuberante para compositores nacionalistas e continua sendo, passando por Elomar, o movimento armorial, o jazz brasileiro e muitas outras paragens (Piedade 2011, 107).

¹⁸⁶ Esta familiaridade com a música regional do nordeste do Brasil foi exposta pelo cantautor português Sérgio Godinho em (Sardo, Almeida e Godinho 2012, 66) quando afirma que no Brasil “Encontrei universos poéticos, rítmicos e melódicos tão próximos do meu Minho (...) Luíz Gonzaga, João do Vale, Jackson do Pandeiro, o forró, o baião são parte do meu patrimônio”.

Baião D'Aveiro

DOM ANGELO MONGIOVI

♩ = 100 INTRO BASS.

5

9 $D7(\sharp 11)$ E^9

13 $F\sharp m7(\flat 5)$ $D7(\sharp 11)$ $A m7$ $D7$

17 $D7(\sharp 11)$ E^9

21 $F\sharp m7(\flat 5)$ $D7(\sharp 11)$ $A m7$ $D7$

25 $D7(\sharp 11)$ //

29 $C m7$ $F7$ $B m7$ $E7$ $B b m7$ $E b7$ $A m7$ $D7$ D.C. DA INTRO

Partitura 25: Lead sheet do tema "Baião D'Aveiro".

Como em todas as composições do álbum (com exceção da faixa 6, Flor e Vida) os resultados, que considero positivos, puderam ser comprovados no primeiro e único ensaio de preparação para as gravações do disco, onde os músicos mostraram-se à vontade com a natureza e com os aspectos musicais de cada tema, tanto na exposição quanto nas improvisações. Portanto, ainda que a taxa de amostragem seja pequena, considero que tais resultados expressam que o gênero musical brasileiro conhecido como Baião, praticado nas manifestações culturais mais remotas do interior do Brasil, carregam uma forte identidade sonora para além de suas fronteiras políticas, caracterizando a simbologia que chamei de *transnacionalismo musical*.

Percebo que o principal fio condutor deste rompimento de fronteiras foram os elementos musicais presentes numa das linhagens do Jazz Brasileiro que Piedade (2003) chamou de “*more Brazuca*”, tendo esta difusão a partir da obra de músicos como João Donato, Hermeto Pascoal, Quarteto Novo, Sérgio Mendes, dentre outros. Isto pode demonstrar que o conceito de *Paradigma Bebop* não só é aplicado as performances ligadas ao Jazz, porém, em Portugal, também pode ser aplicado às performances ligadas ao Jazz Brasileiro.

Por se tratar de um tema, em sua maior parte, de harmonia modal, vê-se na tabela abaixo da análise harmônica funcional (tabela 13) uma grande área monocromática (*Color Harmony*). Portanto nos vinte e oito primeiros compassos é comum que aconteça um norteamto das improvisações para a utilização da escala lídia com sétima, o que pode gerar as *tópicas nordestinas*.

Análise harmônica da *lead sheet* de Baião D'Aveiro

intro	%	%	%
%	%	%	%
I7(#11)	%	II7(9)	%
IIIIm7(b5)	I7(#11)	Vm7	I7
I7(#11)	%	II7(9)	%
IIIIm7(b5)	I7(#11)	Vm7	I7
I7(#11)	%	%	%
IIm7	V7	IIm7	V7
IIm7	V7	IIm7	V7

Tabela 13: Análise harmônica de "Baião D'Aveiro" em *Color Harmony*.

Sobre a estrutura do tema, dividi esta música em três partes, pois minha intenção ao analisar este álbum, como já foi dito anteriormente, é de examinar a *lead sheet* e não o fonograma. Logo na *introdução*, que também engloba o ataque percussivo da bateria juntamente com uma tríade de ré maior com a quarta aumentada (D(#4)) tocada na guitarra, o contrabaixo executa um fraseado que corresponde ao modalismo principal utilizado no tema, oriundo da escala lídia com sétima bemol. Além dos timbalões marcados nas células rítmicas típicas do baião, o baterista ainda gravou em *overdubs* instrumentos característicos deste gênero como o triângulo e o cowbell. A *introdução* está devidamente assinalada na partitura entre os compassos 1 e 8 e demarcada pela barra dupla de compasso. Na figura abaixo, Barreto (2012) aponta o ritmo dos dois principais instrumentos de percussão utilizados no baião, o triângulo e a zabumba:

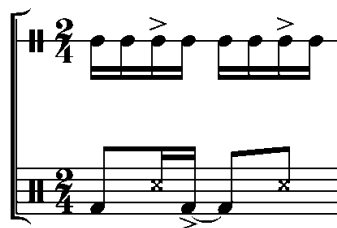
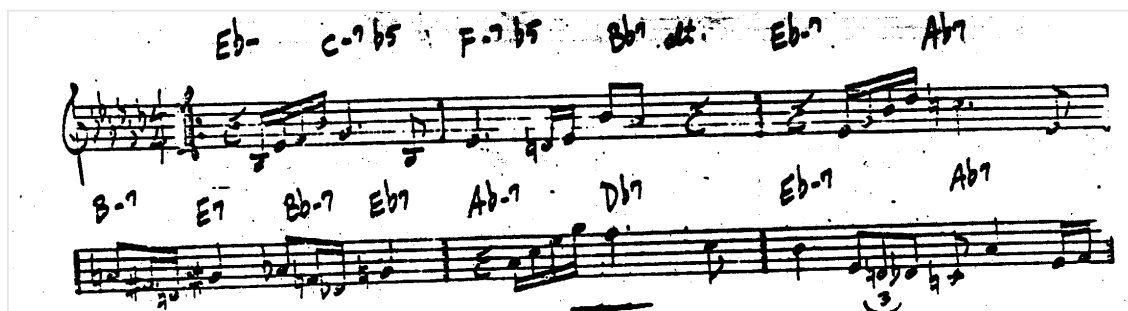


Figura 39: Figuras rítmicas principais do Baião. Fonte: Barreto (2012, 178)

Na parte A observa-se o “corpo” do tema, que se estende entre os compassos 9 e 28 na *lead sheet*, porém, no fonograma, é possível contar a presença de mais dois compassos adicionados (sugeridos pelo saxofonista para acrescentar o “descanso” necessário para a entrada da outra secção da música), o que faz esta parte compreender, no áudio, os compassos 9 ao 30. Com a predominância dos modos lídio com sétima e mixolídio e a presença das *tópicas nordestinas*, esta secção apresenta o saxofone e a guitarra executando a melodia em uníssono enquanto que o trombone executa notas longas de harmonização.

Onde considerei a chamada parte B, claramente marcada no início por uma barra dupla no último sistema da *lead sheet*, pode-se observar quatro cadências IIm7 – V7 deceptivas, como já mencionado anteriormente, com faculdades harmônicas muito características do *bebop*. Como no exemplo da figura abaixo, retirado do *Real Book of Jazz* (2004) do tema *Round Midnight* composto pelo pianista e compositor Thelonious Monk, que se observa no compasso 4 tais cadências onde as notas fundamentais dos acordes subdominantes (menores com sétima) estão distanciadas por intervalos de segunda menor descendente (Bm7 e depois Bbm7).



Partitura 26: Trecho do standard *'Round Midnight*. Fonte: *Real Book of Jazz Vol. I* (2004, 364).

Um dos pontos marcantes de *Baião D'Aveiro* encontra-se na secção mais experimentalismo do tema, como mencionado anteriormente, entre os minutos 3:51 e 8:22. Aqui, todo o universo musical eclode de ideias instantâneas, visto que não foram escritas notações musicais para este momento da gravação. O tempo, andamento, a harmonia, escalas e

timbres foram apontados previamente por Dom Angelo como “livres”¹⁸⁷ nesta secção da música. Entendo que o saxofonista executa sua improvisação com características sonoras possivelmente oriundas da linha jazzística chamada *European free jazz* (Atkins 2003) enquanto que, posteriormente, o baterista acentua ataques percussivos, principalmente de pratos, sem um *beat* específico de andamento. O contrabaixista utiliza efeitos sonoros em *ghost notes* e o guitarrista executa uma harmonia que flutua entre a escala de ré lídio com sétima bemol e a escala menor harmônica homônima. A seguir, ouve-se a entrada de uma *marimba* (tocada pelo baterista) explorando o universo da escala cromática de forma bastante percussiva. No encarte do disco, Spok considerou este momento com particularidades da “(...) música erudita contemporânea”, talvez embasado no conceito de *happening* e confirma o tema como sendo “(...) um verdadeiro Jazz Brasileiro”.

Faixa 4, Stillness

Estrutura do tema			
intro (bateria)	A	B	C

Provavelmente longe dos padrões estéticos da indústria *mainstream* do Jazz, este tema é responsável por trazer na *introdução* um solo de bateria de 3 minutos e 41 segundos. Contraditoriamente, o solo deste conjunto de instrumentos percussivos (em inglês - *drums*) foi introduzido na música ocidental justamente pelos praticantes do Jazz, por músicos como Gene Krupa, Chick Webb, Kenny Clarke, Buddy Rich e Elvin Jones. Os solos de bateria como introdução de um tema só vieram aparecer com mais frequência a partir da década de 1960 nas correntes ligadas ao *West Coast*, ao *Third Stream* e ao *Chamber Jazz*¹⁸⁸, principalmente nas músicas concebidas pelos bateristas norte americanos Paul Motian e Tony Williams. Porém diferentemente dos solos situados ao meio dos temas, onde tiveram impulso nas *Jazz Battles* pelas *Big Bands* de *Swing* (Schuller 1989), carregados de *groove*, técnicas de velocidade e repetições de padrões. Os solos de bateria ligados ao Jazz atual parecem explorar mais as concepções de timbre, espaço, ambiência e frases, carregados de influências da música erudita contemporânea e da avant-garde.

¹⁸⁷ Subentende-se o conceito de liberdade, nesta conjuntura, como um incentivo ao experimentalismo e à espontaneidade musical. Obviamente que o discernimento artístico cabível ao estilo, além da noção subjetiva das “regras” performáticas estão favoravelmente presentes no discurso musical dos seus atuantes.

¹⁸⁸ Corrente musical que teve como pioneiros o grupo Modern Jazz Quartet e, a partir da década de 1970, alguns discos lançados pela gravadora alemã ECM.

Enquanto analista, posso afirmar que este tema foi o mais difícil de estabelecer fronteiras ou sinais musicais que clarificassem suas seções de partes. Apresenta uma linearidade de ideias melódicas, constantes modulações e empréstimos modais, restando apenas sinalizar “marcas” sutis e subjetivas para o entendimento de sua estrutura.

Contudo, considere como parte A a seção que vai desde o momento da anacruza até o compasso 8. Mais uma vez o principal critério para a separação das partes foi o retorno de motivos rítmicos, aqui representados pelos grupos de duas semicolcheias nos últimos tempos dos 1º, 2º, 5º, 6º e 7º compassos. Observa-se nos compassos 4 e 5 um movimento harmônico das cadências IIm7 – V7 deceptivas, mas do 5º para o 6º compasso uma cadência conclusiva enarmônica).

Considere como parte B o trecho que abrange dos compassos 9 ao 14. Este trecho apresenta metade do tempo em tonalidade de lá bemol maior; porém considero este momento como ponto intermediário entre a apresentação e o desenvolvimento do tema. Esta parte, apesar de componente do “desenvolvimento” e do “corpo” do tema, já demonstra um desenvolvimento musical de caráter atrativo para o início da parte final.

Na parte C, antecedida pelo compasso 14 que corresponde a dois acordes de sol dominante em compasso binário, apresenta um movimento harmônico descendente nos graus da escala de dó maior, sucessivamente fá, mi, ré e dó. Porém, neste caso particular, ao mesmo tempo que o acorde de dó maior parece ter algum caráter conclusivo, também pode ser considerado como um acorde de passagem, porque precede outro acorde desta mesma família, o Bbmaj7. Porém esta modulação direta não é sentida de modo brusco, pelo fato dos campos harmônicos de dó maior e fá maior (representado pelo seu IV grau) serem considerados tons vizinhos diretos.

Dentro das observações de caráter mais conceptual, entendo que ao executar o solo de introdução deste tema, o baterista Filipe Monteiro consegue preparar e anteceder as ideias e ambiência musicais que o tema viria a apresentar. Ao que me parece estar isento de características da música brasileira, este tema apresenta encadeamentos harmônicos que remetem para a atmosfera das baladas presentes em discos do Thelonious Monk, do Kenny Wheeler e do Paul Motian, o que Spok (no *review*) sugere ao afirmar “(...) um tema de harmonia contemporânea”.

Para explicitar estas qualidades de *Chamber Jazz*, Dom Angelo opta por utilizar na gravação um grupo de instrumentação reduzida composto por bateria, contrabaixo, guitarra e vibrafone, instrumento este principalmente utilizado no Jazz pelas mãos de Milt Jackson do

Modern Jazz Quartet e de Gary Burton, mas também, juntamente com a marimba, utilizado na música erudita contemporânea. A utilização de efeitos sonoros na guitarra com pequenas quantidades de *overdrive* e *chorus*, acabam por acrescentar ao tema atributos do *jazz fusion*.

STILLNESS

DOM ANGELO MONGIOVI

♩ = 65

Partitura 27: *Lead sheet* do tema "Stillness".

Com o acréscimo de extensões de nona e décima primeira nos acordes, mais uma vez as sonoridades suspensas exercem um fator de instabilidade tonal, além da presença das cadências IIm7 – V7 deceptivas e das constantes modulações, o que, por conta do lento andamento do tema, seus acordes de longa duração evocam (até certo ponto) características sonoras do *Jazz Modal*, principalmente pelo constante uso de “descansos” harmônicos no modo lídio e das improvisações com esta escala.

Análise harmônica da *lead sheet* de Stillness

IVmaj7(#11)		IIIIm7 frígio		Im(maj7)	IIm7	IIm7 V9	
IIm7 V9	IIm9 V9	Imaj7		Imaj9		IVmaj7	IVmaj7 IV7(#11)
Imaj7		IIm9 V9		subVmaj7		Imaj7	
IIm9 V9		V7 V7(#5)		IVmaj9 IIIIm7 IIm7 Imaj7		Imaj7(#11)	
%		V7alt.					

Tabela 14: Análise harmônica de "Stillness" em *Color Harmony*.

Percebe-se tanto na improvisação da guitarra quanto na do vibrafone frases tonais conclusivas e padrões simétricos reconhecíveis, além das constantes utilizações de notas longas por todos os instrumentos, tanto na exposição do tema quanto nas improvisações. Estes e outros conceitos já citados fazem com que esta balada, juntamente com a última faixa do disco (*Awareness*), tornem-se as responsáveis por acrescentar as principais qualidades jazzísticas ao álbum.

Faixa 5, Vizela

Estrutura do tema			
A	B	C	D

Esta faixa do disco carrega em seu título o nome da cidade do norte de Portugal onde tive a oportunidade de lecionar a disciplina de guitarra clássica (violão clássico) por quatro anos letivos na Academia de Música da Sociedade Filarmônica Vizelense, entre 2011 e 2015. De forma puramente ilustrativa, tratei apenas de prestar uma homenagem a esta bela e pequena cidade do país, portanto sem anexar nenhum conceito estético ou musical relacionado com a cultura local.

Possivelmente este tema é o que demonstra maior clareza em suas divisões de partes, justamente por apresentar conclusões de frases em blocos de quatro compassos nos sistemas da *lead sheet* (A 1 ao 4, B 5 ao 8, C 9 ao 12 e D a *vamp* de tempo indeterminado do 13 ao 16). Sem introdução, o tema inicia a parte A com o I grau da tonalidade predominante em toda a música (ré menor com breves modulações para o grau relativo de fá maior). Toda esta secção apresenta apenas um acorde (Abmaj7) alheio ao tom. O compasso de 5/4 vai perdurar por toda a exposição da melodia e a igualdade rítmica com intenção de harmonização entre as melodias do saxofone e do trombone vão proporcionar uma força extra para o tema.

Na parte B podemos ver a apresentação de um novo motivo rítmico que vai permanecer até a parte C. Aqui novamente temos apenas um acorde alheio a tonalidade de ré menor que é justamente o seu homônimo maior (Dmaj7). Podemos constatar na gravação uma forte presença da dissonância de segunda menor (b2) entre a nota si bemol do trombone (Bb) e a nota si natural (B) na guitarra como uma espécie de nota *outside* na harmonização.

A parte C é constituída de três acordes diminutos descendentes com distância de semitons entre as tónicas (baixo) e um acorde dominante de lá A7(b9b13) que prepara a entrada

da parte D. O motivo rítmico mantém-se o mesmo da parte B, porém com uma acentuada mudança de tonalidade. Decidi por enquadrar estes 4 compassos como uma nova secção de passagem.

Finalmente no que chamei parte D, observa-se onde ocorre a maior mudança estética do tema, visto que acontece uma mudança para um compasso quaternário, enquadrado como ponto de duração livre para os solos (improvisação) de três instrumentistas (saxofone, trombone e guitarra). Esta *vamp*¹⁸⁹ abrange três acordes da tonalidade de ré maior e um acorde de lá bemol maior (que são semelhantes aos primeiros acordes do tema).

VIZELA

DOM ANGELO MONGIOVI

♩ = 100

Partitura 28: Lead sheet do tema "Vizela".

Aproveitando as palavras de Spok no encarte do disco “(...) um encontro entre o *Hard Bop* e a *Bossa-Nova*”, este tema se trata de um encontro musical entre esse subgênero jazzístico com uma parte em *vamp* voltada para a improvisação totalmente pautada na rítmica da *Bossa-Nova*. Mas apesar da presença marcante desta linguagem musical brasileira, o enquadramento

¹⁸⁹ Segundo o Jazz Glossary da Columbia University: “A repeated chord progression or rhythmic figure leading either into or out of a tune or composition”. Disponível em <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/v/vamp.html>> acesso em 26 de julho de 2015.

deste tema nos moldes conceituais do Jazz Brasileiro torna-se um pouco incerto pelo fato de, ao meu ver, se tratar de um caso mais próximo de *fricção de musicalidades* do que de um *hibridismo* de gêneros. Este tema pode ser dividido claramente em dois momentos, o que chamei de parte A e parte B. O que refiro como parte A engloba basicamente a exposição do tema, estendendo-se do primeiro compasso ao 12º, apesar que facilmente alguns analistas poderiam entender este tema em quatro momentos, como parte A do compasso 1 ao 4, parte B do compasso 5 ao 8, parte C do compasso 9 ao 12 e a parte D a *vamp*.

Quando menciono aqui a fricção de musicalidades, me refiro a independência estética com que cada parte do tema carrega em si, tanto em termos de dinâmica musical quanto em termos rítmicos e de atividades sonoras; visto que a parte B ou *vamp* trata-se basicamente de uma pequena progressão harmônica onde foram performizados os solos de saxofone, trombone e guitarra.

Contudo, ao observar a parte B isoladamente, acredito que se pode encontrar características evidentes do que se entende por Jazz Brasileiro. Neste momento do tema vê-se claramente a bateria conduzindo o ritmo com utilização de timbres e células rítmicas oriundas da Bossa-Nova, enquanto que o contrabaixo também se apropria na maior parte do tempo de padrões rítmicos utilizado neste gênero, mas também no Samba Canção e no Bolero. A guitarra também executa as células rítmicas de acompanhamento da mão direita da Bossa-Nova e do Samba, porém, com o acréscimo de contratempos e acentuações um pouco mais livres (muito característico do Jazz *comping*), além de executar a técnica jazzística do *copy*¹⁹⁰ em breves momentos. Ao mesmo tempo nesta secção, encontrei características oriundas do Jazz, como:

- a) – Algumas células rítmicas do acompanhamento da guitarra são executadas livremente.
- b) – O timbre da guitarra elétrica semi-acústica, juntamente com a adição de um pouco de *reverb* são bastante característicos do Jazz.
- c) – O solo do saxofone é de longa duração, se comparado aos solos presentes nas gravações da Bossa-Nova. O discurso musical deste solo se enquadra decididamente em características jazzísticas.
- d) – O solo da guitarra, que apresenta um timbre bastante característico do Jazz, além de boa parte dos padrões rítmicos e melódicos serem deste estilo.
- e) – Uma breve pausa proposital do contrabaixo nos finais do solo da guitarra entre 5:25 e 5:38.

¹⁹⁰ Técnica onde um instrumentista acompanhador (um piano ou uma guitarra) “copia” algumas células rítmicas do solista em execução e vice-versa.

- f) – Um momento de solo coletivo a partir de 5:30 até o final da faixa.
- g) – A utilização dos compassos compostos no tema (parte A em 5/4).
- h) – A harmonia modal que este tema apresenta está mais ligada as composições referentes ao Jazz do que ao modalismo praticado na música popular brasileira.

Análise harmônica da *lead sheet* de Vizela

Im7 Vm9	bIIImaj7	Imaj7	bVImaj7 bIII69	IVm9 V7(b9)
bVImaj7(#4)	Imaj7		IVm9	V7
bIIDim	Idim		bIIDim	V7(b9)
Im9	Vm9		bIIImaj9	bVmaj7(#4)

Tabela 15: Análise harmônica de "Vizela" em *Color Harmony*.

Apesar de não ser minha proposta analisar detalhadamente as improvisações (solos) presentes no disco, uma peculiaridade marcante da música brasileira pode ser encontrada entre 4:54 e 5:04 na improvisação da guitarra. Mesmo que por um curto espaço de tempo, aponto aqui a aplicação de uma *tópica frevo*¹⁹¹ que, por se tratar de uma improvisação, parece ter sido tocada de maneira completamente espontânea. Segundo Dom Angelo, a existência dela só foi percebida após as gravações, possivelmente no momento da mixagem do disco.

Faixa 6, Flor e Vida

Estrutura do tema			
A	A'	B	C

Ao responder como Dom Angelo, afirmo que “este tema foi composto de forma totalmente espontânea alguns dias antes da segunda sessão de gravação do disco, decorrida no dia 06/12/2014. Um tema que me influenciou bastante para gravar uma composição com a presença apenas de guitarras foi a terceira faixa do álbum *Bright Size Life* (1976, ECM) intitulada *Unity Village* do guitarrista norte americano Pat Metheny”. Neste tema, Pat utiliza a técnica de gravação conhecida como *overdub* para gravar as duas guitarras tocadas por ele próprio onde, curiosamente, percebe-se uma nítida opção de interpretar a guitarra de acompanhamento nos ritmos oriundos da Bossa-Nova. Porém o guitarrista expõe a melodia do tema desde o início com uma guitarra solo e outra de acompanhamento, sendo as duas guitarras elétricas. Em *Flor*

¹⁹¹ Nova tónica sugerida por mim no início desta tese.

e *Vida*, Dom Angelo expõe a melodia no formato *chord-melody* utilizando um violão, posteriormente executando o *comping* harmônico para a improvisação da guitarra elétrica que entra no segundo *chorus*.

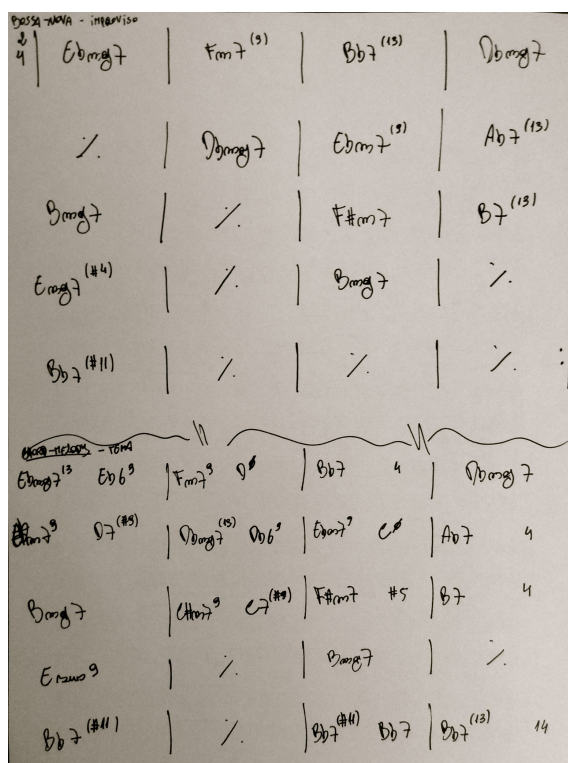
Como analista, em mais um caso, minha proposta de estrutura do tema acaba por se constituir por símbolos subjetivos, visto que este tema apresenta um contínuo de frases em cadências IIm7 – V7 – Imaj7 em três tonalidades principais (Eb maior, Db maior e B maior). Como esta faixa não apresenta notação musical em *lead sheet*, meu guia para percepção de mudança dos motivos melódicos é a audição do fonograma. Sendo assim, considero a parte A aquela que abrange a secção dos quatro primeiros compassos, prevalecendo a tonalidade de mi bemol maior. O que chamei de parte A' mantém o mesmo motivo rítmico e intervalos melódicos, porém executado em 1 tom abaixo da parte A, ou seja, na tonalidade de ré bemol maior (acorde que também abrange o último compasso da primeira parte). Esses conjuntos de similaridades me fizeram decidir por chamar esta parte de A' e não de B.

Como maior secção da música, a parte B apresenta uma mudança de ideias melódicas e rítmicas e a permanência, em sua maior parte, da tonalidade de Si maior. Com exceção da cadência IIm7 – V7 preparando o acorde do Imaj7 (mi maior) do compasso 12 ao 13. Porém a resolução desta cadência acontece num acorde do tipo “maj7(#4)” que indica o modo lídio maior da tonalidade de si maior, ou seja, uma volta a este tom. Finalmente a parte C é constituída de apenas quatro compassos com um único acorde dominante do tipo “7(#11)” proveniente do modo lídio com sétima bemol, portanto, um empréstimo modal da escala de fá menor melódico. Percebe-se que, afim de atingir uma sonoridade mais jazzística, apesar das abundantes características rítmicas oriundas do *samba*, este acorde funciona perfeitamente como acorde de preparação para o primeiro grau em Ebmaj7 que volta a ser tocado sempre no primeiro compasso (volta do *chorus*).

Pode-se também observar neste tema o uso prevalecente de acordes maiores tipo “maj7” em seus respectivos campos harmônicos. Outra forte particularidade harmônica que se observa ao longo de todo o disco é o uso das modulações diretas entre acordes maiores do I grau, fato que exemplifiquei anteriormente com a chamada modulação de “Garota de Ipanema”.

O processo de notação do tema parece ter sido baseado na “memorização” pois, para o guitarrista, só foi preciso anotar os acordes com suas notas de extensão para que fosse lembrada toda a estrutura da composição no dia da gravação. Logo comprova-se isto na metade inferior da anotação (ver figura), ao mesmo tempo que se identifica na primeira metade da figura a harmonia utilizada no acompanhamento para a improvisação da guitarra elétrica. Percebe-se

Como mencionado anteriormente, apesar de não ser meu intuito analisar as improvisações presentes no disco, considero que neste tema, a partir da entrada da guitarra elétrica, pode-se identificar diversos fraseados que remetem principalmente à tópica que Piedade (1999) chamou de *época de ouro*, pelo improviso recheado de melodias oriundas do Choro e dos Boleros, ao mesmo tempo que são aplicados fraseados com padrões jazzísticos. Surpreendentemente, no tema mencionado acima como influência estética desta gravação, observo uma tentativa do Pat Metheny em impor e criar fraseados oriundos da música brasileira, principalmente da Bossa-Nova, porém sem resultados muito conclusivos. Ao mesmo tempo que Dom Angelo, como músico brasileiro, parece tentar alcançar um fraseado exclusivamente jazzístico na improvisação e, posteriormente, podem ser encontradas frases e melodias típicas dos gêneros brasileiros que se manifestam espontaneamente em sua concepção musical. Abaixo as anotações que foram utilizadas no dia da gravação:



201

Concordo com Spok ao compreender que o produto gerado nesta gravação pode ser chamado de Samba-Jazz, ou propriamente Jazz Brasileiro, porém não o Samba-Jazz como aquele praticado no início da década de 1950 no Brasil por Johnny Alf e Dick Farney, mas, como o próprio Spok menciona, um “*Samba-Jazz moderno*” que apresenta uma fricção mais aguçada com o Jazz. Ainda compreendo como moderno a forma como é utilizado o timbre da guitarra elétrica, a escolha de apenas dois instrumentos nos arranjos, um objetivo sonoro que dá evidência à prática da improvisação e o contexto estilístico no qual o tema está inserido (num álbum majoritariamente de Jazz).

Análise harmônica das anotações de Flor e Vida

Imaj7	IIm7(9)	V7(13)	Imaj7
%	%	IIm7(9)	V7(13)
Imaj7	%	IIm7	V7(13)
IVmaj7(#4)	%	Imaj7	%
V7(#11)	%	%	%

Tabela 16: Análise harmônica de "Flor e Vida" em *Color Harmony*.

Faixa 7, Awareness

Estrutura do tema						
intro	A	A'	B	B'	B''	C

Como já foi dito anteriormente, não abrange nos objetivos deste trabalho afirmar o que se pode ou não ser considerado Jazz. Alguns críticos das primeiras gerações do Jazz como Borneman (1946) ou Harris (1956) afirmavam que o verdadeiro Jazz correspondia apenas aquele praticado pelos negros de New Orleans. Ou seja, improvisação coletiva, instrumentos das *brass-bands* e temas com harmonias oriundas do universo *blues*. Contudo, a chamada “Era do Jazz” que englobou toda a década de 1920 pareceu ser um momento de divisão estética, primordialmente em seus últimos anos, entre o Jazz de New Orleans e o de Chicago, que também englobava a música de *cabaret*, o Ragtime e os *vaudeville*, e o surgimento das *jazz-bands*, que posteriormente se transformaram nas *big-bands*. Observando ao longo da história, houve um paralelismo entre a “Era do Rádio” e a “Era do Jazz” que transformou o estilo na música mais popular dos EUA. E foi justamente neste ponto da história que o gênero obteve maior

popularidade e um maior envolvimento nos hábitos culturais desta sociedade. É por essa razão que englobo na mesma categoria os estilos *New Orleans* (ou *Dixieland*), *Chicago* e o *Swing*, todos correspondentes ao chamado “Jazz Clássico”.

AWARENESS

DOM ANGELO MONGIOVI

♩ = 130 E maj9(#4)

5 D maj7(#4)

9 G maj9 E m⁹

13 F#7(#9) D7(add4)

17 Gm⁶/Bb Bb⁹(sus4) Bb⁹(sus4)

21 E maj7 C maj7

Partitura 29: Lead sheet do tema "Awareness".

Dos temas gravados neste disco, entendo que *Awareness* é o que mais corresponde às estruturas tradicionais do Jazz, no sentido em que os músicos integrantes buscaram se apropriar, por indicação do compositor, às particularidades musicais oriundas do *Swing* e do *bebop*. Inclusive, posso reforçar esta afirmação a partir das palavras de Spok (no *review* do álbum) onde o músico comenta, sobre esta composição “(...) nesse Jazz Swing com fortes elementos modais”.

A estrutura desta composição respeita um modelo performativo que ficou mais em voga a partir do surgimento do *bebop*, aplicada a organização “exposição do tema – improvisações –

*trade four*¹⁹² – reexposição do tema”. A indicação do autor para serem utilizadas ideias “datadas” acabaram por, de fato, se concretizarem. Na verdade, como analista, não consigo perceber particularidades musicais precedentes de outros gêneros musicais que não jazzísticos, nem de Portugal pelos músicos portugueses (o baterista e o contrabaixista), nem da Espanha pelo vibrafonista, nem do Brasil pelo guitarrista. Acrescento ainda fortes características jazzísticas na introdução em *walking bass* do contrabaixo, nas figuras rítmicas e nos instrumentos utilizados pelo baterista, no timbre do vibrafone e da guitarra elétrica semi-acústica, na rítmica do *comping* da guitarra, nas frases da improvisação do vibrafone, e nas acentuações melódicas da guitarra pautadas na sensação de “*to swing*” na exposição do tema e na improvisação.

Como descrevi na figura correspondente a estrutura do tema, considereirei como *introdução* do tema as frases de contrabaixo e em seguida a entrada da bateria (o que na comunidade jazzística brasileira nomeiam de *chamada*) que antecedem o início da *lead sheet*. Como parte A, considero os quatro primeiros compassos, que apresentam um fraseado modal na escala de mi maior lídio. Os quatro compassos seguintes foram considerados como a parte A', por constatar uma modulação de campo harmônico pela presença do acorde de ré maior, ainda que também no modo lídio maior.

Com a mudança do motivo rítmico da melodia, chamei a próxima sequência de quatro compassos de parte B, portanto dos compassos 9 ao 12. Agora a mudança foi para o campo harmônico de sol maior com a presença do I grau e do VI grau da escala. Pelo empréstimo modal ocorrido logo no início do compasso 13, considereirei esse sistema que vai até o compasso 16 de parte B', pois o motivo rítmico nesta parte ainda permanece inalterado em relação a parte anterior. Ainda pelas semelhanças do motivo rítmico, chamei o ponto que compreende os compassos 17 ao 20 de parte B''. Com a presença de um acorde do tipo “m6” e posteriormente de um acorde dominante com notas suspensas, esse sistema já demonstra um caráter de passagem para a parte final. Por fim, os últimos quatro compassos com melodia em notas brancas (breves e mínimas), apresentam o sentido de “descanso” ou conclusão da música. Com dois acordes do tipo “maj7”, o mi maior caracteriza uma cadência conclusiva, pois é precedido de um dominante de “Bb”. Logo, observa-se uma modulação direta na mudança do acorde de

¹⁹² Segundo o glossário do site A Passion for Jazz “*Trading 4s (or 8s, 2s): A form of discontinuous drum solo in which 4 measure sections are alternately played solo by the drummer, and by the band with another soloist (who goes first). The latter can be one particular soloist throughout, or it can cycle through the different instruments. Also, two different instrumental soloists can trade 4s with each other, such as the trumpet and the sax. This is called a chase. Trading 4s usually goes on for one or two choruses*”. Disponível em <<https://www.apassion4jazz.net/glossary5.html>> acesso em 14/03/2017.

mi maior para o acorde de Cmaj7, caracterizada como uma modulação por aproximação cromática, o que adiciona o “elemento surpresa” para o fim do *chorus*.

Neste tema de 24 compassos foram exploradas, desde o início da composição, as possibilidades da improvisação modal, iniciadas sobre acordes maiores com sétima maior e quarta aumentada, característicos do modo lídio. Nos primeiros quatro compassos pode-se utilizar o modo jônico correspondente em Si maior e, entre os compassos 5 e 8, a utilização do modo jônico correspondente em Lá maior. Mais uma vez acordes “maj7” parecem destacar-se nas composições do álbum, surgidos muitas vezes com a adição da extensão de nonas (acordes tipo maj9). Percebe-se a utilização do empréstimo modal referente a escala menor melódica, presente no acorde dominante alterado de F# no compasso 13, que corresponde ao VII grau alterado da escala de sol menor melódico, mas também pode ser visto como um acorde de ligação entre os modos de sol maior e sol menor (a depender da escala utilizada no próximo acorde de ré dominante). Vê-se também a aplicação de mais uma modulação por mediante cromática no compasso 22 para o 23, ou seja, as notas presentes no acorde de mi maior são: mi, sol sustenido, si e ré sustenido, e do acorde de dó maior são: dó, mi, sol e si. Neste caso as mediantes aparecem na descida do sol sustenido para o sol natural e do ré sustenido para o mi.

Análise harmônica da *lead sheet* de Awareness

Imaj7(#4)	%	%	%
Imaj7(#4)	%	%	%
Imaj9	%	VIm9	%
VIIalt. (AEM)	%	V7	%
Im6	%	subV7/V	V7
Imaj7	%	Imaj7	%

Tabela 17: Análise harmônica de "Awareness" em *Color Harmony*.

De uma forma geral o álbum permeia várias linhas de interpretação do Jazz, sem se ater especificamente a uma delas. Dentro desta versatilidade, algumas particularidades do Jazz Brasileiro foram notoriamente identificadas. Logo, os resultados e diagnósticos alcançados justificam a técnica de análise aplicada. Seus exemplos estão no enquadramento da linha “*more brasileira*” na faixa 3 *Baião D’Aveiro*, revelada principalmente pelas “levadas” percussivas da bateria e pela predominância do modo lídio com sétima bemol na exposição do tema, além das frases de contrabaixo e nos solos de guitarra onde surgem as *tópicas nordestinas*. Nas *tópicas Bossa-Nova* da segunda parte da faixa 5 *Vizela*, presentes no *comping* da guitarra e no *groove* da bateria, mas

também citadas na rítmica de alguns acordes da guitarra e na melodia da faixa 1 *O Porto*. Na faixa 6 *Flor e Vida*, onde observa-se várias características do Samba e do Choro como no timbre da guitarra clássica, na rítmica do acompanhamento e nos solos da guitarra elétrica que desempenham uma *fricção de musicalidades* entre as *tópicas época de ouro* e a retórica jazzística das *tópicas bebop*.

Até este ponto da tese, foram apresentadas duas componentes investigativas principais, sob os exercícios da análise bibliográfica e da análise musical. Estas contribuíram nas informações, reflexões, críticas e caracterizações do universo do Jazz Brasileiro. Suas particularidades históricas, políticas, culturais e sociais foram elucidadas na **Parte I**. Enquanto que a *teoria das tópicas* auxiliou o reconhecimento de sua identidade como discurso retórico-musical em toda a **Parte II**. Na **Parte III** investiguei a presença destas substâncias no álbum *Porto*. Enquanto que na **Parte IV** pretendo trazer e analisar as percepções daqueles que fizeram, que testemunharam e que vivenciam cotidianamente a comunidade jazzística brasileira como experiência de vida.

Parte IV: Análise das entrevistas e do

Focus Group

Análise das entrevistas

Baseado numa seleção sistematizada dos nomes aqui presentes, procurei envolver os atores específicos de cada linha de interpretação do Jazz Brasileiro sugeridas por Piedade (2003), portanto artistas que melhor representam e melhor se enquadram nas linhas *brazuca*, *fusion* e *ecm*¹⁹³. As entrevistas¹⁹⁴ como técnica de recolha de dados revelaram-se ferramentas importantes no “emergir” dos conhecimentos implícitos que rondam este universo artístico e, no âmbito pessoal, para as minhas reflexões conceptuais acerca do universo empírico deste objeto de estudo. Alguns artistas aqui presentes são de tamanha importância (exemplo de Hermeto Pascoal e Roberto Menescal) que poderiam ser caracterizados quase como “estudos de caso” deste trabalho.

Assim, neste capítulo¹⁹⁵, busquei extrair e contextualizar o conteúdo dos dados recolhidos, visando entender nos discursos das gravações em áudio seus significados implícitos como amostras comunicativas. Interpretando e dissecando esses elementos, amparei-me pelo método da análise de conteúdo teorizado por Laurence Bardin, baseado no modelo de análise *temática*.

É o trabalhar a palavra e as significações que diferencia a análise de conteúdo da linguística, embora a distinção fundamental resida noutro lado. A linguística estuda a língua para descrever o seu funcionamento. A análise de conteúdo procura conhecer aquilo que está por trás das palavras sobre as quais se debruça. A linguística é um estudo da língua, a análise de conteúdo é uma busca de outras realidades através das mensagens (Bardin 2009, 38).

¹⁹³ Com exceção desta linha, pois o nome do artista Egberto Gismonti aparece praticamente como um caso isolado neste contexto. Além de Naná Vasconcelos, conterrâneo de Recife, no qual eu estava trabalhando nos contatos para entrevista-lo e neste percurso, o músico veio a falecer em março de 2016.

¹⁹⁴ Os procedimentos destas tarefas adequaram-se perfeitamente nas indicações de Creswell (2010, 214) quando o autor afirma: “Nas entrevistas qualitativas, o pesquisador conduz entrevistas face a face com os participantes, entrevista os participantes por telefone ou se engaja em entrevistas de grupo focal, com seis a oito entrevistados em cada grupo. Essas entrevistas envolvem questões não estruturadas e em geral abertas, que são em pequeno número e se destinam a suscitar concepções e opiniões dos participantes”.

¹⁹⁵ Excepcionalmente neste capítulo utilizarei as citações em língua portuguesa menores de quatro linhas, portanto inseridas no parágrafo, em itálico. Por conta do seu grande número e para facilitar a visualização.

Como mencionado anteriormente (no capítulo sobre a metodologia), foram realizadas sete entrevistas semi-estruturadas entre Janeiro e Junho de 2016, fruto de um projeto de pesquisa de campo, com autores de identidade cultural diretamente associada ao meio intelectual deste trabalho. Além de um *Focus Group* com colaboradores rigorosamente vinculados a comunidade jazzística da cidade do Recife, ambiente cultural no qual o autor desta tese se insere, se identifica e se reconhece como atuante. Foram os entrevistados:

Nome	Data	Cidade
Luciano Magno	14/03/2016	Recife
Marcelo Melo	29/03/2016	Recife
Spok	29/03/2016	Recife
Carlos Sandroni	23/04/2016	Recife
Hermeto Pascoal	06/05/2016	REC – RJ (via Skype)
Roberto Menescal	24/05/2016	REC – RJ (via Skype)
Sizão Machado	23/06/2016	REC – SP (via Skype)
Egberto Gismonti	06/09/2016	Via e-mail

Tabela 18: Nome dos entrevistados e datas das entrevistas.

Adiante, abordarei cada pergunta do questionário das entrevistas (e dos seus conteúdos que foram gravados em áudio) com suas devidas interpretações e significados. Os atos de comparar, classificar e sistematizar serão as ferramentas de análise utilizadas para obter os resultados, como algumas citações serviram para ilustrar e exemplificar o conteúdo. Também se encontram no **apêndice** desta tese as tabelas do tratamento dos resultados.

1. O que você entende quando ouve a expressão “Jazz Brasileiro”? Por que?

Nesta primeira pergunta procurei elucidar as impressões mais espontâneas e diretas dos entrevistados a cerca do conteúdo, portanto, da problemática principal desta tese. A grande maioria dos entrevistados mostrou que este tema se encontra tão enraizado como realidade artística em suas experiências que tão pouco questionaram a credibilidade de sua existência, a exemplo de Menescal (2016), Magno (2016), Machado (2016) Sandroni (2016), Melo (2016) e Spok (2016). Além disso, de forma mais específica, Menescal (2016) afirmou uma opinião análoga as afirmações de Bastos e Piedade (2007) e da minha, quando declara que o Jazz Brasileiro surgiu no contexto da Bossa-Nova no início dos anos 60 como um “(...) *instrumental*

mais ligado a música brasileira, onde se improvisava". O que Sandroni (2016) também confirmou indiretamente ao citar artistas como Zimbo Trio, Luizinho Eça e Tamba Trio.

Sandroni (2016) expôs a dicotomia da nomenclatura¹⁹⁶, quando afirma que entende o Jazz Brasileiro como "*música instrumental feita por brasileiros (...) que tem um pouco mais de idioma do Jazz (...) a maneira de improvisar mais voltada pro lado jazzístico*". Portanto o entrevistado põe como condição o fator da nacionalidade do atuante, sugerindo que é preciso ser brasileiro para se fazer música instrumental brasileira, ou Jazz Brasileiro. Apesar de não negar sua existência, subentende-se que o autor considera o objeto mais como uma forma de interpretação/composição do que propriamente como um gênero musical com características definidas, acabando por convergir com a opinião de Machado (2016). Enfatizando este conceito, Spok (2016) afirma que para tocar Jazz Brasileiro "*(...) tem que nascer aqui. Ou pelo menos morar por muitos anos*".

Por outro lado, algum tipo de generalização neste conteúdo foi levantado por Melo (2016) ao utilizar expressões como "*diversificada*", "*rica*" e "*(...) existem vários gêneros, não só de ritmos ou de maneiras de tocar*", o que aponta por atenuar uma possível substância deste estilo interpretativo. Spok (2016) inclui seu trabalho de Frevo, com a Spok Frevo Orquestra, dentro do panorama jazzístico, o que é efetivamente identificável pelos seus receptores, tanto por conta das estruturas e arranjos dos seus concertos; e para além de outros motivos evidentes, como pelo uso constante da prática da improvisação. O autor afirmou "*Se sempre existiu o Jazz Brasileiro, nunca tinha existido o Frevo Jazz Brasileiro*". Inclusive, ao afirmar "*Eu acredito que o Jazz já deixou de ser música americana*", Spok (2016) aceita a apropriação do Jazz por outras nações/culturas e desenvolve empiricamente toda uma realidade confirmada sobre o ecletismo dos modelos de festivais de jazz no mundo, dos bares, pubs e casas de concertos, além da abrangência que o mercado fonográfico e a comunidade jazzística demarcam nas fronteiras da esfera do Jazz. O autor confirma essa realidade ao dizer "*a gente já encontrou o trabalho da nossa orquestra em prateleiras de Jazz*", referindo-se às lojas e estabelecimentos específicos de vendagem deste material (Cds, Dvds, livros, etc.). Quando Spok (2016) afirma que para fazer Jazz Brasileiro o músico tem que tocar "*uma música com liberdade, porém sem perder o espírito e a alma*", o que, na minha opinião, remete ao automatismo da espontaneidade de interpretação pertencente aos músicos, e que pode revelar seus patrimônios culturais latentes em sua performance, ao mesmo tempo que se utiliza de elementos jazzísticos (timbres, arranjos) com ênfase na prática da improvisação. Conceito

¹⁹⁶ Questão também abordada em Piedade (2005) e Bastos e Piedade (2006).

similar é utilizado por Pascoal (2016) ao usar a expressão “*Somos semelhantes nas coisas mais fortes que nós carrega, que é a gasolina da alma. Sem gasolina, sem alma, não tem carro*”.

Apesar de ser um dos agentes principais do gênero Jazz Brasileiro, Pascoal (2016) não aceita qualquer tipo de rótulo ou classificação de gênero em sua música, chamando-a nesta entrevista de *música universal*¹⁹⁷. Com relação a primeira pergunta, o autor afirmou:

Olha (...) eu entendo isso como apenas um rótulo. Entendo isso como “nada” de “nenhum” país. Nenhuma música era pra ser chamada assim porque ela é tocada em um país (...). A música é universal (...). Ela é como o vento, como a terra que a gente pisa, como as pessoas que a gente abraça, então a música é um mundo eterno.

Magno (2016) que publicou a obra *Estrada do Tempo* (2015), como, ao meu ver, um notável exemplo de Jazz Brasileiro, afirmou que no início de sua carreira suas primeiras assimilações musicais foram de gêneros, ritmos e estilos tradicionais nacionais de música popular, para posteriormente confirmar “*esse link com o jazz (...) sobretudo no quesito voltado para a improvisação e também na forma de harmonizar*”.

Talvez o maior legado que o Jazz traz para a música ocidental, a improvisação (sistematizada ou não), tenha sido o principal elemento deste gênero assimilado pelos brasileiros atuantes na música instrumental. Magno (2016) afirma “*o Jazz contribui plenamente para dar um ‘norte’, um entendimento para o improvisador*”, quando se refere a imersão técnica e conceptual do músico no processo consciente de incorporar características jazzísticas em sua performance. De forma geral sobressaíram nas entrevistas três tipos de categorização do Jazz Brasileiro:

Os que consideram o conteúdo como uma forma de interpretação musical.	Um total entendimento do objeto como um gênero musical.	Música instrumental popular brasileira com elementos oriundos do Jazz.
---	---	--

De acordo com o que foi mencionado na **Parte I** deste trabalho, constata-se que a improvisação, genuinamente, faz parte da música popular brasileira. Desde as bandas de músicos amadores, os grupos de Barbeiros, como no processo de idealização do Choro pelos conjuntos de *pau e corda* e pelos conjuntos de *regionais*. Sem basear-se na escrita, na partitura, a audácia e a autonomia criativa acontecia de forma orgânica nestes cenários.

¹⁹⁷ Em outros momentos, o autor também já denominou sua obra de *música livre*.

Despite the high level of performance expected from musicians in the ‘regional’, there were still those, particularly guitarists, cavaquinho players, and percussionists, who did not read music. As a result, the earliest ‘regional’ arrangements were characterized by a degree of spontaneity and improvisation in both structure and accompaniment (Livingstone-Isenhour 2005, 91).

Posteriormente a improvisação torna-se sistematizada, obedecendo o contexto das progressões harmônicas das composições, por artistas como Pixinguinha, Luperce Miranda, Patápio Silva e João Pernambuco. Mas sua natureza ainda era de variações da melodia principal. O “afastamento” melódico característico da improvisação jazzística só veio ser utilizado pelos grupos de *Hard Bossa* do início da década de 60, o que transforma definitivamente a imagem de “liberdade artística” na música instrumental popular brasileira. Sobre isso, Melo (2016) afirma que “*o jazz está presente na alma do povo brasileiro pela possibilidade que dá ao músico e ao artista a liberdade*”.

2. Quais os principais músicos que lhe vem em mente? Por que?

Com esta pergunta busquei captar os nomes que estão no imaginário dos entrevistados como símbolos deste conteúdo artístico. Abaixo exibi os nomes mencionados por cada entrevistado e em seguida, sob uma visão *quantitativa*, elaborei um gráfico que mostra o percentual dos artistas mais citados. Hermeto Pascoal foi o mais citado, e foi o único entrevistado que citou nomes incomuns frente a natureza da pergunta. Enquanto que considerei como “outros nomes”, os que foram citados apenas por um dos entrevistados.

Luciano Magno	Tom Jobim, Hermeto Pascoal, João Donato, Egberto Gismonti, Pixinguinha, Dominginhos, Sivuca, Heraldo do Monte, Hélio Delmiro, César Camargo Mariano, Victor Biglione
Marcelo Melo	Hermeto Pascoal, Quarteto Novo, Heraldo do Monte, Egberto Gismonti, Nelson Ayres, Pau Brasil, Carlos Malta, Naná Vasconcelos
Spok	Hermeto Pascoal, Banda Mantiqueira, Proveta, Moacir Santos, Dominginhos, Sivuca, Cacá Malaquias

Carlos Sandroni	Zimbo Trio, Luiz Eça, Tamba Trio, Rique Pantoja, Léo Gandelman, Cama de Gato, Eliane Elias
Hermeto Pascoal	Guerra-Peixe, Clóvis Pereira, Maestro Duda, Zé Gomes
Roberto Menescal	Tom Jobim, Johnny Alf, Tamba Trio, Dom Um Romão, Edison Machado, Luiz Carlos Vinhas, J.T. Meirelles
Sizão Machado	Edison Machado, Toninho Horta, Chico Pinheiro, J.T. Meirelles, Sérgio Mendes, Raul de Souza, Moacir Santos
Egberto Gismonti	Victor Assis Brasil e Márcio Montarroyos

Tabela 19: Músicos do Jazz Brasileiro citados pelos entrevistados.



Apesar da análise *quantitativa* ser melhor aplicada em trabalhos com taxas de amostragem altas, ainda assim, utilizei esta figura para exemplificar a dominância dos nomes de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e Tom Jobim quando um músico nativo pensa de alguma forma em Jazz Brasileiro. Curiosamente esses nomes são os pilares das linhas do Jazz Brasileiro, como Pascoal e Jobim melhores representantes da linha *brazuca* e Gismonti melhor representante da linha *ecm*. Nenhum nome da linha *fusion* foi citado entre os principais.

3. Existiria algum ou alguns elementos musicais típicos do Brasil na maneira de interpretar e/ou compor o Jazz Brasileiro?

Como já mencionado na **Parte I** deste trabalho, a música popular brasileira assim como a norte americana, tiveram na sua base de formação influências semelhantes de componentes africanas, europeias e indígenas. De uma forma natural, entendo que a melhor maneira de se entender uma realidade artística contemporânea como a do Jazz Brasileiro, é compreender as bases de sua formação dicotômica. Essa visão dual entre o conteúdo da genuína música popular brasileira, friccionada com a prática performativa do Jazz, pode ser o campo para as melhores respostas investigativas.

De alguma forma, o Jazz Brasileiro só pode ser considerado um gênero musical distinto porque seus elementos de originalidade identificáveis pertencem ao que se pode chamar um nicho nacionalista reconhecível. Sobre esse processo de integração de elementos culturais, Melo (2016) afirmou:

Nós temos aqui um sincretismo muito importante (...) cultural (...) desse encontro. E o Nordeste, como ficou muito mais tempo num processo de subdesenvolvimento (...) mão de obra muito vasta e pobre (...) então eles¹⁹⁸ traziam suas raízes e aqui misturavam-se (...) ciranda, maracatu, reisado, nau catarineta.

Mas o ponto crucial mencionado por todos os entrevistados foi o da peculiaridade das células rítmicas na música nacional, que compreensivelmente também está nas composições e nesta maneira de “fazer” o Jazz Brasileiro. Quanto a isso, Sandroni (2016) confirmou ao afirmar que “*algumas coisas que são vistas como Jazz Brasileiro (...) o aspecto brasileiro da coisa muitas vezes está ligado com o ritmo (...) as vezes o uso de escalas modais, mixolídio principalmente*”. Magno (2016) foi um pouco mais específico e confirmou a teoria de Mário de Andrade (1972) sobre a célula rítmica sincopada chamada de “brasileirinha” ao dizer “*uma figura rítmica que eu acho que está presente em quase todos os ritmos, pelo menos esses que eu citei aqui, é a figura da semicolcheia, colcheia, semicolcheia*” E ainda afirmou “*muita gente lá fora tem dificuldade de tocar essa figura, da mesma forma que a gente tem uma certa dificuldade de tocar aquela colcheia pontuada do swing (...) do jazz*”. O que fortalece o argumento de identidade brasileira numa forma de interpretar e compor música.

Apesar de Sandroni (2016) entender que os ritmos que identificam o Jazz Brasileiro estão mais ligados aos do Nordeste do país, Machado (2016) e Menescal (2016) apontam como

¹⁹⁸ Referente aos colonos portugueses.

os primórdios desta *fricção de musicalidades* a década de 60 no contexto da Bossa-Nova ao afirmar “no começo era uma coisa¹⁹⁹ que vinha do Jazz, mas que a gente tocava com ritmo brasileiro (...) do samba”. Spok (2016) concorda com Magno (2016) ao apontar as células rítmicas sincopadas como um dos pontos fortes da identidade musical brasileira.

4. E na improvisação? Existe um modo de improvisar brasileiro? Quais as características?

Ao analisar as respostas dos entrevistados o que parece estar subentendido, de uma forma geral, é que o provável modo de improvisar brasileiro não se separa de outras características musicais que definem a identidade da música nacional, principalmente daqueles elementos ligados ao ritmo. Estas componentes acabam por promover uma distinção entre a forma de improvisar “brasileira” e aquela particularmente desenvolvida no Jazz norte americano. Contudo, algo que se deve levar em conta é o significado e a importância da improvisação no Jazz, assumida em igual contexto no Jazz Brasileiro, mas com configurações diferentes em estilos tipicamente nacionais como o Choro, o Frevo ou o Baião.

Pascoal (2016) confirmou que em determinado momento na história (o autor mudou-se para o Rio de Janeiro em 1958²⁰⁰) muitos músicos brasileiros tentavam assimilar o modo de improvisação do Jazz norte americano a partir da audição de discos. Deste modo, quando as referências coletivas de uma comunidade acabam por eleger um mesmo objeto de apreciação (nesse caso o Jazz), é fato que seus parâmetros irão, pelo menos, ser modificados ou adaptados de forma semelhante entre seus praticantes. Segundo o autor:

Improvisar é de cada um (...) é por isso que quando vim pra cá (Rio de Janeiro) estava todo mundo comprando só disco de Jazz (...) porque realmente, musicalmente, a harmonia é a “mãe” da música. Ela que nos inspira pra tudo. Então o que é que acontece, os músicos, todo mundo ouvia, querendo copiar mesmo o disco.

Apesar de poder haver alguma semelhança na natureza da improvisação dos músicos de países latinos, com o *tresillo* como um dos elementos de ligação segundo Manuel (1998), principalmente entre os brasileiros, cubanos, mexicanos e caribenhos, cada artista de seu país distinto pode estabelecer orientações rítmicas e melódicas próprias de suas tradições. O primeiro

¹⁹⁹ Provavelmente se referindo às harmonias mais “complexas”, as melodias cromáticas e a improvisação.

²⁰⁰ Disponível em <<http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp>> acesso em 21/08/2016.

gênero musical do Brasil a estabelecer como forma habitual à prática da improvisação foi o Choro (ou Chorinho). Apesar de seus praticantes também utilizarem síncope, entendo que suas fórmulas rítmicas são diferentes e menos complexas do que as utilizadas no Jazz. Por outro lado, entendo que suas melodias parecem ter contornos mais tonais, ornamentados e floreados. Portanto no caso da música brasileira, ainda existem ramificações estilísticas no modo de improvisar. Segundo Menescal (2016), ao falar do subúrbio carioca, onde imperavam o Choro e o Samba, cita “*um que improvisava muito bem, o Baden Powell, num improviso muito mais ligado ao Chorinho*”. Sobre o Choro, Magno (2016) afirmou:

(...) muitos standards de Jazz são simples objetos de estudo (...) melodia mais simples (...) e depois o ‘cara’ fica livre na improvisação. Na música brasileira, o Choro, é o inverso. A melodia do Choro já é muito densa, muito rica, e é raro você fazer um improviso à primeira vista que se sobressaia, que ele seja mais bonito que a melodia.

De uma forma sutil, entendo que as principais insígnias rítmicas das improvisações dos músicos brasileiros (ao executar instrumentos melódicos) estão ligadas aos padrões que determinados instrumentos, principalmente os de percussão, executam na performance, sobretudo nos gêneros musicais mais citados nas entrevistas, o samba, o baião e o frevo.

Samba

Pandeiro	Tamborim	Surdo
----------	----------	-------

Baião

Zambumba	Triângulo
----------	-----------

Frevo

Caixa (ou tarol)	Ataques dos metais (sopro)
------------------	----------------------------

Porém há dúvidas primordiais que ainda atormentam as pesquisas sobre o assunto. Sobre a identidade da improvisação brasileira, Spok (2016) afirma que “*é uma coisa difícil de se explicar sem a pessoa vir aqui*”, o que acaba por estabelecer uma ligação com a afirmação de Duke Ellington ao comentar sobre o *swing*, característica estilística principal na improvisação do Jazz norte americano.

Nenhum texto musical é swing. Não se pode escrever o swing porque o swing é aquilo que comove o público, e não existe swing enquanto a nota estiver soando. O swing é um fluido e, mesmo que uma orquestra tenha tocado uma peça quatorze vezes, pode acontecer que o swing só apareça na décima quinta (Ellington *apud* Francis 1987, 273).

Assim, a busca ou estudos acerca da improvisação brasileira ainda se encontram em desenvolvimento, visto a quantidade de publicações ou comunicações sobre este assunto. Os professores Carlos Sandroni e Acácio Piedade foram alguns dos participantes no *Seminário de Improvisação Musical Brasileira*²⁰¹ que aconteceu na cidade de Florianópolis em 2015 e buscou promover o debate e as ideias sobre a identidade da improvisação na música deste país. Abaixo a figura da *mainpage* no site o evento:



Figura 41: Mainpage do site do evento acadêmico sobre improvisação brasileira.

5. Na sua opinião, qual a relação entre os gêneros musicais, Jazz e Bossa-Nova?

Como já foi citado anteriormente neste trabalho, o primeiro grande encontro formalizado entre artistas do Jazz e da Bossa-Nova surgiu com o lançamento do álbum *Getz/Gilberto* (1963, Verve). Com a ocasião, verificou-se claramente que esses gêneros musicais já compartilhavam de atributos musicais semelhantes em sua constituição. Desde do *balanço* sincopado herdado da música africana quanto dos elementos que o segundo (Bossa) adquiriu do primeiro (Jazz). Sizão (2016) brinca ao afirmar “*se a gente fosse depender da música europeia pra ser feliz aqui no Brasil, a gente tava lascado* (risos). *A música europeia tem um comportamento muito parcial, muito duro. Essa sensualidade que o Jazz tem, que a música do Caribe tem, que a música brasileira tem, ela veio dos africanos*”. Outro desses elementos herdados do Jazz pela Bossa-Nova, num primeiro

²⁰¹ Site do evento, disponível em <<http://seminariomusical.com.br/>> acesso em 21/08/2016.

momento, podem ter se estabelecido na formação de acordes (portanto na harmonia funcional) e no uso da “ponte” ou *bridge*²⁰² das canções, “*as canções norte-americanas que não são exatamente Jazz (...) o Jazz propriamente dito é a improvisação em cima das canções*” lembrou Sandroni (2016).

Se compararmos o modelo de interpretação que os músicos²⁰³ frequentadores do “Beco das Garrafas” na década de 1960 tinham da Bossa-Nova com o modelo inaugurador de João Gilberto, veremos características musicais bem diferentes umas das outras. Apesar de ambos serem considerados Bossa-Nova, sob uma ótica generalista, é possível perceber que o “padrão” João Gilberto está diretamente ligado ao Samba enquanto que o modelo *Hard Bossa*, ou *Bossa Jazz* segundo Menescal (2016), já apresenta ainda outros ingredientes assimilados do Jazz, principalmente no uso da improvisação, dos timbres e andamentos mais rápidos, o que o autor (ibid.) considerou ser o ponto de nascimento do Jazz Brasileiro. Sandroni (2016) deixou clara essas diferenças quando afirmou que “*Bossa-Nova pra mim é basicamente João Gilberto*”.

Aqui no Brasil, tinha duas correntes ao mesmo tempo. Uma que era o pessoal que se reunia toda noite para compor (...) se reunia muito na casa de Nara Leão, a cantora. E a turma que era já profissional e tocava nas orquestras, faziam bailes, e que se reuniam ali no que a gente chamou Beco das Garrafas (Menescal 2016).

Assim, a reflexão ou o entendimento de todos os entrevistados de que a Bossa-Nova se influencia diretamente das estruturas harmônicas do Jazz, acabou se tornando o ponto central desta interseção de gêneros. Sobre a Bossa-Nova, Magno (2016) afirma que “*a harmonia é completamente jazzística*”. Spok (2016) mencionou que a Bossa-Nova “*é um lance absurdamente braçuca, ritmicamente, melodicamente, mas acho que harmonicamente é bastante influenciada pelo americano*”. Menescal (2016), com juízo de causa, confirma que ele e os pioneiros da Bossa-Nova estavam bastante focados na harmonia do Jazz quando disse “*todos nós ouvíamos muito Jazz (...) era a música que era a mais moderna, então ela satisfazia esse lado nosso de pesquisar mais harmonia*”. Sizão (2016) especifica este elemento como ponto de identificação entre esses gêneros ao afirmar:

Quando esses compositores brasileiros começaram a colorir a música com a harmonia um pouco mais elaborada, mais jazzística, eu acho que foi um fator preponderante pra eles (*norte americanos*) sentirem uma proximidade, uma coisa familiar com a linguagem musical deles.

²⁰² Trecho musical que se localiza entre os versos e o refrão de uma canção.

²⁰³ Exemplo do Tamba Trio, Zimbo Trio, Sérgio Mendes trio, J.T. Meirelles, dentre outros.

Porém a relação entre esses gêneros musicais não foi de “sentido único”. Quando os representantes da Bossa-Nova chegaram a New York para o famoso concerto no Carnegie Hall em 1962, encontraram grande parte da comunidade jazzística envolvida com esta cultura musical que vinha do Brasil.

Inicialmente a Bossa-Nova é que trazia muita coisa do Jazz. Mais tarde um pouco a gente devolveu isso, influenciando também o Jazz. Quando a gente foi pra Nova York, Estados Unidos, na primeira vez, os músicos de Jazz todos já nos conheciam pelas gravações e todos eles estavam tocando Bossa-Nova (Menescal 2016).

Apesar do grande marco desse encontro ser considerado o álbum mencionado acima, o saxofonista Stan Getz já tinha lançado para o grande mercado do Jazz norte americano o álbum *Jazz Samba* (1962, verve) com o violonista Charlie Byrd, portanto provando que os temas de Bossa-Nova já eram uma realidade no universo jazzístico antes mesmo de músicos como Tom Jobim ou João Gilberto aterrarem em solo dos EUA. Logo confirma-se que a Bossa-Nova teve importante marco no Jazz no início da década de 60. Como afirma Magno (2016) “*E depois foi o inverso, acabaram influenciando o Jazz*”. E esta troca de conhecimento artístico perdurou até hoje. Sobre os músicos do Jazz norte americano, Menescal (2016) cita que “*hoje eles tocam muito bem a nossa música (...) sem aquela acentuação americana exagerada (...) então acho que a nossa música entrou. Nós estamos muito bem no mundo*”.

Análise do *Focus Group*

Com o objetivo de investigar e adquirir mais informações de caráter qualitativo sobre a orbe do Jazz Brasileiro, realizei um²⁰⁴ Grupo Focal (*focus group*) no dia 21 de junho de 2016 entre 20:05 e 22:10 horas na cidade do Recife/PE/Brasil. Contando com o moderador (investigador), envolveram-se oito pessoas na atividade, onde, dentre os convidados como arguentes, estavam músicos e pesquisadores provenientes do mesmo *locum* cultural que o meu. Portanto, atuantes na área da música instrumental, mais especificamente do Jazz, radicados e residentes nesta mesma cidade (Recife), podendo ser considerados, segundo Piedade (2003, 41) como nativos²⁰⁵: “*I refer to these musicians, as well as their audience, as natives, in the sense of people who belong to a musical community*”. A partir das características culturais e sociais desses colaboradores, foi possível desmistificar quais argumentos expostos neste trabalho estariam dentro da esfera individual do pesquisador e quais deles fazem parte de uma convicção mais alargada, dentro de um consenso coletivo.

O procedimento como “roteiro de debate” aconteceu em dois momentos principais. No primeiro, expus para o grupo as duas primeiras perguntas que também foram utilizadas no questionário das **entrevistas**. Ao meu ver, essas duas questões abordam o conteúdo de forma mais abrangente e extensa, servindo como um pontapé inicial para uma larga discussão sobre o objeto. No segundo momento, ouvimos os áudios de alguns dos **temas** analisados neste trabalho, mais especificamente Arrasta-Pé Alagoano, A Rã, Frevo, Casa Forte e Baião D’Aveiro, abrangendo assim as linhagens do Jazz Brasileiro e também envolvendo algum material do álbum *Porto* (2015).

Portanto, congregando os dados obtidos nas pesquisas bibliográficas, nas entrevistas, no Grupo Focal e na análise dos áudios do Jazz Brasileiro (sob a visão da teoria das tópicas), acredito que o chamado ponto de *saturação* sobre o assunto foi obtido com êxito, não sendo necessário haver mais encontros ao abrigo da técnica do *Focus Group*. Assim, divergi da opinião de Krueger e Casey (2009, 21) quando afirmam:

²⁰⁴ Apenas um encontro, porque o que importava não eram taxas de amostragem, mas uma coleta de dados qualitativos.

²⁰⁵ No caso desta publicação de Piedade (2003), sua etnografia aconteceu nos espaços da cidade de São Paulo. Porém, entendo que o termo “nativo” pode ser usado neste contexto em qualquer cidade do Brasil, principalmente nos grandes centros urbanos onde a prática do Jazz Brasileiro é mais frequente, como Recife, Rio de Janeiro, Salvador, Natal, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre.

The accepted rule of thumb is to plan three or four focus groups with each type or category of individual. Once you have conducted these first three or four groups, determine if you have reached saturation. Saturation is a term used to describe the point where you have heard the range of ideas and aren't getting new information.

1. O que você entende quando ouve a expressão “Jazz Brasileiro”? Por que?

Como é normal em todos os grupos de debates, houveram diversas concordâncias e discordâncias acerca do objeto investigado e suas particularidades. O que pretendi com esta “análise de conteúdo” foi condensar as interpretações mais consensuais, me baseando nas expressões espontâneas que eram expostas pelos colaboradores. Ao ser falado que o Jazz Brasileiro é “*uma música voltada para improvisação*” estabeleceu-se, obviamente, uma ligação com o Jazz norte americano que tem como seu fundamento estrutural a improvisação na performance. Mas foram acrescentados os valores da rítmica brasileira como um dos pontos fortes de identidade desta expressão musical ao comentarem “*a rítmica, as articulações, as sincopes, o sotaque brasileiro*”.

Posto isto, tanto se fala em “sotaque” brasileiro (em inglês *accent*) na maneira de se fazer música, improvisar e interpretar, que este conceito parece ser um dos pontos-chaves na busca da identidade musical desta comunidade.

Accent is a rich source of inference for the listener about the social attributes of the speaker (...) the syllable structures of the accent, together with the consonant and vowel systems, the lexical distributions of the phonemes and their phonetic realizations, are taken to mark the speaker's membership of a particular sociolinguistic community (Laver 1994, 70).

Sobre isto, Laver (1994) destaca a importância da entonação das sílabas das palavras como um fator determinante na característica de um *accent*. Quando estabeleço um paralelo com a comunicação musical, parece-me que as vogais poderiam ser consideradas as notas musicais, enquanto que as sílabas seriam suas entonações **rítmicas** num determinado discurso/performance (Berliner 1994; Monson 1997). Assim, parece clara essa identificação empírica dos colaboradores do *Focus Group*, bem como de alguns dos **entrevistados**, da importância do fator rítmico (a forma de entoar as “sílabas”) da música brasileira.

O levantamento por um dos colaboradores do termo “glocalização” teorizado por Robertson (2000), questiona o sentido de ir e vir de influências musicais entre esses gêneros, no

qual comentou-se “*o Jazz se apropriar do local ou o local se apropriar do Jazz*”. Enquanto que outro comentou “*o Brazilian Jazz é a influência da Bossa-Nova no Jazz enquanto linguagem (...) na maneira da Bossa-Nova sendo tocada com as improvisações*”, isto para se confirmar um ponto determinante do encontro da música brasileira com o Jazz no lançamento do álbum *Getz/Gilberto* (1963, Verve). Porém, indo parcialmente de encontro a esta afirmação, Menescal (2016) e Pascoal (2016), o primeiro precursor da Bossa-Nova e o segundo precursor do Jazz Brasileiro propriamente dito, afirmaram nas entrevistas que em meados da década de 50 muitos músicos nativos ouviam, estudavam e tentavam se apropriar da linguagem performática do Jazz. Mas isto não exclui o fato que, posteriormente, a Bossa-Nova influenciou grande parte dos jazzistas norte americanos e deu um novo “fôlego” mercadológico a este gênero (que perdia espaço para o Rock).

Ao mesmo tempo, confirmou-se que a presença da música popular brasileira nos EUA já tinha tido uma forte repercussão na figura caricatural de Carmen Miranda e pela presença de nomes como Bola Sete, Laurindo Almeida e Luiz Bonfá. Mas por atingirem exclusivamente a cultura do entretenimento, a *mass media*, principalmente a TV e o cinema, foram poucas e levianas as marcas artísticas que esses músicos transmitiram para a comunidade jazzística dos EUA na época²⁰⁶.

Falou-se que no Brasil sempre houve uma resistência dos seus atuantes por uma cultura musical que viera dos EUA quando afirmaram “*os músicos brasileiros tinham e tem dificuldade em assumir como influências o Jazz norte americano*”, ou seja, que o Jazz nunca foi propriamente assumido pelos músicos e artistas brasileiros. Ao mesmo tempo, comentou-se que grandes personalidades do Frevo pernambucano tocavam Jazz nas orquestras de baile como Capiba, Maestro Duda, Clóvis Pereira, José Menezes e Edson Rodrigues, sendo alguns deles também citados por Pascoal (2016). Assim assumiu-se que o Frevo também poderia estar enquadrado como Jazz Brasileiro. Principalmente dentro das conjecturas atuais pelo grupo Spok Frevo Orquestra e por outros artistas relacionados como Luciano Magno, Renato Bandeira, Amaro Freitas, Henrique Albino e pelo projeto Orquestra Experimental de Frevo da UFPE.

Por fim, compactuou-se a importância da música negra, nomeadamente da rítmica africana, em conduzir o encontro da identidade genética entre a música instrumental popular brasileira e o Jazz, o que poderia ser um fator facilitador para o surgimento do Jazz Brasileiro. Mas mesmo assim, elucidou-se a preferência de alguns dos participantes pela nomenclatura

²⁰⁶ Mas posteriormente esses músicos legaram grandes álbuns para meio jazzístico, principalmente a colaboração de Laurindo Almeida com o grupo Modern Jazz Quartet e os concertos gravados de Bola Sete junto ao grupo de Dizzy Gillespie no início da década de 1960.

“música instrumental brasileira”. Isto posto, como alguns poderiam considerar o Jazz Brasileiro como um gênero musical, se estes consideram o Jazz como “*um conceito*”?

2. Quais os principais músicos que lhe vem em mente? Por que?

Notavelmente, esta pergunta causou comportamentos semelhantes em todos os entrevistados e participantes do *Focus Group*. As primeiras reações eram de dificuldade de lembrança, sendo expostas expressões como “*Ah...tem muita gente...*”. Mas não por causa da escassez do material, pelo contrário, por conta da abundância de artistas que poderiam ser citados. Portanto, revelou-se uma pergunta demasiada genérica.

Mas em seguida, todos os colaboradores não hesitaram em proferir alguns nomes esporádicos, surgindo as figuras de Dom Um Romão, Hélio Delmiro, Nico Assumpção, João Donato, Tom Jobim, Quarteto Novo, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Flora Purim, Tânia Maria, Heraldo do Monte e Victor Assis Brasil. Além dos nomes citados no decorrer da conversa/pergunta anterior. Contudo, é perceptível a força dos nomes de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal na relação com este universo musical. Pois estes artistas se enquadram como fundamentos para as opiniões (unâimes) dos participantes, quando um deles citou “*predominantemente, Jazz, se traduz em improvisação (...) é um estilo que preza muito pela sua criatividade. Se não for criativo, fica difícil tocar Jazz*”.

3. Audição/apreciação do tema “Arrasta-pé Alagoano”

Em relação a este tema, concordou-se integralmente que trata-se de um Baião; pela sonoridade modal onde predomina a escala lídia com a sétima bemol e pelos evidentes componentes rítmicos exibidos pelos músicos atuantes na gravação, mas também com uma pluralidade de outros elementos rítmicos provenientes de outros gêneros musicais do nordeste do Brasil, sendo um deles o Maracatu (tanto na bateria como na mão esquerda de acompanhamento do piano). Também confirmou-se que existem elementos jazzísticos, principalmente no momento da improvisação do saxofone.

Entretanto, o retorno a problemática da nomenclatura voltou à tona com a afirmação “*o Jazz Brasileiro coloca o Jazz enquanto estética na frente, mas é justamente o oposto que acontece aí (...) você vê uma música muito tradicionalizada, com muita raiz e que ele se vale desses elementos para expandir fronteiras (...) para ampliar a linguagem expressiva*”. Mas por ter muitos elementos do Jazz, como foi dito “*nas*

harmonizações, na improvisação, relação de mediantes cromática”, a grande maioria dos participantes concordou que este tema poderia ser considerado como Jazz Brasileiro.



Figura 42: Grupo Focal: Thiago, André, Wallace, Márcio, Bruno, Angelo e Rostan. Foto Vita Mongioli.

4. Audição/apreciação do tema “A Rã”

Neste tema houve uma divisão de opiniões quanto as definições estéticas. Uma parte dos colaboradores entendeu que este tema carrega mais identidade brasileira, logo sem tantos elementos jazzísticos como no tema anterior. Enquanto que a outra parte dos colaboradores entendeu que este tema traduz melhor o que é entendido como Jazz Brasileiro pela presença marcante do Samba, ao mesmo tempo que foram utilizados instrumentos com timbres eletrônicos, muito em voga no Jazz da década de 1970.

Quando um dos participantes afirmou “*o Jazz Brasileiro pode ser muita coisa (...) e é muita coisa. Mas dentro desse rótulo, é uma coisa determinada*” reconhece a realidade deste fenômeno, mas simultaneamente sua heterogeneidade. Ao mesmo tempo que difere, ao abrigo de outras opiniões compactuadas, que o termo Jazz Brasileiro pode englobar características diferentes do que é chamado *Brazilian Jazz*, expondo a seguinte frase: “*sempre tem duas discussões aqui na mesa (...) uma rotulística (relativa ao rótulo) e uma estilística*”. Portanto entendeu-se que o tema “A Rã” estaria mais enquadrado no que os norte americanos chamam de *Brazilian Jazz* e o tema “Arrasta-Pé Alagoano” mais enquadrado no que chamamos Jazz Brasileiro. Mas ainda assim, foi novamente

exposta a preferencia de alguns pela nomenclatura *música instrumental brasileira*, apesar da forte ambiguidade do termo.

5. Audição/apreciação do tema “Frevo”

Primeiramente, este tema contém em seu título uma indicação de significado presente na palavra *Frevo*, por tratar-se de um gênero musical brasileiro bem definido. Logo, quando perguntei “*tem essa brasilidade? Tem frevo?*”, a resposta foi unanimemente positiva. Mas ao mesmo tempo, o caráter erudito foi largamente exposto, onde as personalidades de Debussy e de Villa-Lobos emergem como forte ponto de influência na música de Gismonti.

Relativo a parte rítmica, um dos elementos preponderantes para identidade do Jazz Brasileiro, emergiram citações que também estão presentes células típicas do Baião e do Maracatu nesta performance. Também concordou-se que existem elementos do Jazz, nomeadamente nos trechos de improvisação sobre a *vamp*. Contudo, quando perguntei se as tópicas melódicas (melodia do tema) estão ligadas ao gênero Frevo, unanimemente todos discordaram. Quando um dos colaboradores citou “*Tem elementos do Jazz, mas é essencialmente uma peça erudita*”, compactua com a indicação de Piedade (2003, 49) ao descrever que a linhagem *ecm* tem traços “(...) *while more influenced by European avant-garde and world music*”.

Apesar de estar totalmente enquadrado como uma das figuras icônicas do Jazz Brasileiro, o próprio Egberto Gismonti sustenta em seu discurso não estar dentro dos seus propósitos musicais, nem das suas “capacidades”, a conduta de produzir Jazz. Quando perguntado “Qual a sua relação com o Jazz?” em entrevista²⁰⁷ à Mário Mele para a revista “Jazz+”, o músico respondeu:

(...) durante os anos 70 o Airto Moreira me convidou para ir a Los Angeles e fazer os arranjos de um disco dele que se chama Identity. Aceitei o convite porque queria me aproximar do tal do jazz. Em pouco tempo, fiquei amigo de pessoas como Gil Evans e Herbie Hancock. Um dia, o Herbie me convidou para tocar na casa dele e disse: “Aqui é a minha garagem, eu tenho um estúdio, toma uma chave. Pode vir todo dia, a hora que você quiser tocar e estudar”. Achei ótimo. E durante um dos meus dias de estudo ele, sempre muito educado, perguntou: “Que bom que você está aqui, vamos tocar dois

²⁰⁷ Em entrevista para a revista brasileira, já descontinuada, “Jazz +”. Transcrita no blog Br-Instrumental, disponível em <<http://br-instrumental.blogspot.pt/2006/09/egberto-gismonti-dana-das-cabeas-1977.html>> acesso em 3/09/2016.

pianos juntos?” Tocamos durante meia hora, sem parar! Quando terminamos, ele comentou: “O que você achou de me ouvir tocando música brasileira?” Imediatamente perguntei: “o que você achou de me ouvir tocando jazz? E ele respondeu: “Você não tocou jazz!” Então, finalizei: “E você também não tocou nada de música brasileira!” Só aí descobri que o único brasileiro que realmente tocava jazz era o saxofonista Victor Assis Brasil. Jazz não é fraseado, não é acorde. Se fosse acorde, o Tom Jobim não teria feito Bossa Nova, teria feito jazz. Enfim, jazz eu não sei tocar.

6. Audição/apreciação do tema “Casa Forte”

A apreciação deste fonograma me causou alguma surpresa no debate, pois quando perguntei ao grupo: - qual é a brasilidade deste tema? As respostas foram congruentemente: - nenhuma! Todas as impressões ficaram relacionadas diretamente com o *Funky* norte americano. Arranjos, estrutura, timbres e linguagem. Nem mesmo os elementos da composição original de Edu Lobo, como o modalismo melódico e harmônico, segundo os participantes, foram suficientes para evocar traços da cultura brasileira neste tema.

Porém, como afirmei anteriormente neste trabalho, a escolha deste tema serviu apenas para exemplificar e/ou representar o conjunto da obra intitulada *Maria Fumaça* (1977, Atlantic) da banda Black Rio, que foi pioneira na fusão do *Funky* e da *Black Music* norte americana com elementos da música popular brasileira, principalmente do Samba, ou seja, um dos grupos representantes da linha “*more fusion*”.

7. Audição/apreciação do tema “Baião D’Aveiro”

Optei por acrescentar no ciclo de audições do Grupo Focal este tema presente no álbum *Porto* (2015), o qual considero como o mais emblemático neste processo de evidenciar insígnias culturais da música popular brasileira, ao mesmo tempo que parece se enquadrar numa estética jazzística de performance.

As opiniões dos participantes foram bem congruentes. Todos confirmaram ser o estilo Baião o sustentáculo identitário da obra, pelas evidentes propriedades rítmicas, melódicas (mais uma vez a escala lídia com sétima bemol em predominância) e pelo modalismo harmônico. Todavia, a presença interpolada de uma estrutura de “improvisação livre” no tema, acrescentou referências de uma linguagem do Jazz contemporâneo.

Confirmaram que o baterista português atingiu o objetivo de interpretar um Baião, mas acrescentaram o caráter simplista da performance, portanto sem as variações que um provável baterista brasileiro faria, ainda que sem diminuir a eficiência da execução do músico estrangeiro. Estas afirmações asseguram o conceito de *transnationalism* proposto por Faist e Baubock (2010) que auxiliam a sustentar a realidade do Jazz Brasileiro como estilo musical.

Quanto a performance do guitarrista Dom Angelo, o grupo focal revelou uma dicotomia de influências entre os músicos Heraldo do Monte X Wes Montgomery. Comentou-se que a bagagem cultural do Jazz Europeu (particularmente do *European Free Jazz*) presente nos músicos portugueses, proporcionou momentos de improvisação livre que consideraram que os brasileiros têm alguma dificuldade desempenhar. Assim, a citação de um dos colaboradores me pareceu concluir bem a atmosfera coletiva de opiniões sobre este fonograma, quando disse “(...) *é nordeste, com improvisação jazzística (...) há um sotaque (...) há um DNA da música que nós fazemos aqui*”.



Figura 43: Sessão de gravação do tema *Baião D'Aveiro*. Dom Angelo (guitarra) e Filipe Monteiro (bateria). Foto: Catarina Thomaz.

Conclusões

Entendo que toda informação e conhecimento de uma determinada manifestação artística e seus significados acessíveis a interpretação dos sentidos humanos (que estabelecem uma ligação com o mundo material), de uma forma geral, não podem ser totalmente findadas em respostas e conclusões intelectuais. O mecanismo que interpreta esta realidade, a mente humana e seus julgamentos baseados na memória, nas obsessões, neuroses, sentimentos, pensamentos e seus parâmetros comparativos, também são moldados por um conjunto de experiências e interpretações individuais. A *verdade* como conceito pessoal, em último caso, não deixa de ser um fenômeno julgado como “real” pelos frutos da ligação com o *inconsciente*, decifrados e organizados pelo *consciente* e expostos sob a maquiagem do ego²⁰⁸.

Procurei com esta pesquisa elucidar e promover uma reflexão sobre as informações e os conceitos atribuídos ao que poderíamos chamar “genética musical” do Jazz Brasileiro, independentemente desta realidade ser considerada por alguns como apenas um rótulo (dito no grupo focal), por outros como uma prática interpretativa (como dito em algumas entrevistas) ou por muitos um idioma artístico (nas bibliografias especializadas). Busquei estimular o debate e principalmente, sistematizar e ordenar o vasto campo de conhecimento sobre este conteúdo, que em boa parte encontrava-se velado pela natureza empírica de seus atuantes.

A pesquisa desta tese de doutoramento em Música incluiu diversas tarefas que implicaram a composição musical, a performance e gravação, o levantamento bibliográfico e síntese histórica, a realização de entrevistas e de um Grupo Focal em trabalho de campo, vários tipos de análise (musical e de discursos, por exemplo), entre várias outras. Os resultados estão expostos nas secções desta tese, mas também no CD *Porto* (2015).

Onde chamei **Parte I** da tese, não pretendi apenas narrar com caráter informativo os fatos marcantes da história da música instrumental popular brasileira, mas também refletir, criticar e conjecturar sobre o desenvolvimento cronológico dos seus segmentos que resultaram no Jazz Brasileiro. Também refleti de modo comparativo o desenvolvimento desta música com a popular norte americana, além do lugar do Jazz na música do Brasil. Verificou-se um paralelismo quase análogo de acontecimentos socioculturais e uma série de semelhanças na “fisionomia” de suas orbes artísticas, além dos desdobramentos de seus gêneros musicais.

²⁰⁸ Um dos conceitos de “Eu” desenvolvido por Freud em Souza (2011).

Um levantamento prévio sobre esta problemática já tinha sido questionado em Calado (1990). Busquei desenvolvê-la principalmente com o amparo de Schuller (1986), Berliner (1994), Boffi (1999) e Gridley (2000) nas citações sobre o Jazz e, no capítulo **Sobre a música popular brasileira**, encontrei um largo suporte em Tinhorão (1974, 1998), Castro (1990), Cazes (1998) e Severiano (2008). Após a exposição teórica dessa sincronicidade, emergiu-me de forma latente o raciocínio de que o impulso de identificação entre a música (ou os músicos) norte americana, nomeadamente o Jazz, e a música instrumental popular brasileira surgiram desde suas primeiras expressões de origem, logo, partindo de ordens geradoras similares. Apresentei essas ideias no capítulo **Analogia entre expressões de música popular**.

Contudo, o desenvolvimento econômico dos EUA nos períodos conhecidos como “segunda revolução industrial”, pós “corrida do ouro” na Califórnia, a pioneira exploração do petróleo no estado da Pensilvânia e decisivamente com os lucros das exportações gerados pela 1ª grande guerra (Hobsbawm 2003; Martins 2006), transformaram o país numa superpotência mundial e geraram os primeiros estudos em *marketing* (Oliveira 2009). A cultura e o entretenimento tinham um papel importante na sociedade e na propagação do *american way of life* e a trilha sonora deste período foi justamente o Jazz, ou também chamada *Jazz Age* (Fitzgerald 1922). Muitos atributos do modelo norte americano de entretenimento foram absorvidos pelos países da América Latina, incluindo o Brasil. Por isso Piedade (2005, 198) afirma sobre “esta relação, ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento, tem profunda correlação com discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo”. Assim retratei a chegada desses costumes em **Primeiras manifestações jazzísticas no Brasil** ao importante abrigo de Ikeda (1984), Calado (1990), Mello em Francis (1987) e Mello (2007).

Com o surgimento das primeiras *Jazz-Bands* brasileiras e o alastramento de suas práticas musicais, aos poucos, uma parcela da classe artística do país, em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Belo Horizonte, foi maturando suas relações conceituais com o Jazz e efetivando uma *fricção de musicalidades* (Piedade 1997) com a música popular do Brasil. Apresentei as principais informações no capítulo **Música brasileira, Jazz e hibridismo**, com auxílio principalmente de Cazes (1998), Castro (1990), Saraiva (2007) e Gomes (2010). Essas influências do Jazz norte americano eclodiram no movimento Bossa-Nova, que teve neste trabalho uma atenção especial no capítulo **Considerações sobre a Bossa-Nova**, amparado sobretudo por Castro (1990), Cabral (1997), Lyra (2008) e Severiano (2008).

Por todas as vias de informação que pesquisei (livros, artigos, vídeos, entrevistas e fonogramas), ficou muito claro que primeiramente foi o Jazz que influenciou a Bossa-Nova. Os seus artistas pioneiros, fundadores, eram assíduos consumidores do gênero em meados da década de 1950 (Menescal 2016). Essa ideia sedimentou-se no pensamento dos músicos brasileiros como, por exemplo, Egberto Gismonti que, quando perguntado “Na sua opinião, como a música brasileira influenciou o Jazz?”, respondeu ao jornalista Mário Mele²⁰⁹ :

O Tom Jobim absorveu o jazz para criar a bossa nova e mostrou um novo caminho, cheio de opções, para os próprios norte-americanos. O Tom montava acordes que os americanos não usavam. A bossa nova conquistou o mundo, principalmente os Estados Unidos. Não tem um músico norte-americano vivo que não queira tocar alguma coisa relacionada com a música brasileira. E já existe até uma lei aprovada pelo Congresso dos Estados Unidos que limita a dois o número de músicos brasileiros por conjunto. O Dizzy Gillespie trompetista foi quem propôs isso para diminuir a influência brasileira sobre a música americana. É verdade! Acho que ele pensou: “Vai ser como no futebol!” Se você aparecer lá na caverna onde está escondido o Bin Laden, no Afeganistão, vai encontrar uns três brasileiros jogando bola! É assim também na música.

Por outro lado, esta troca de influências, vindo agora na contramão, portanto a Bossa-Nova influenciando o Jazz, foi um dos pontos decisivos para o surgimento do termo *Brazilian Jazz*, como várias vezes mencionado no *Focus Group* (Mongiovi 2016) e por alguns entrevistados (Menescal 2016; Machado 2016). Logo, esclareci essas ambiguidades de termos e solidifiquei as informações que evidenciaram a materialização do gênero/estilo/linguagem conhecido como Jazz Brasileiro no capítulo **O Jazz Brasileiro como gênero musical**, amplamente auxiliado por Piedade (1997, 2003, 2005b), e ainda Mello em Francis (1987), Calado (1990), Castro (1990), Bastos e Piedade (2006), Gomes (2010) e Barreto (2012).

Os capítulos que foram apresentadas as **análises** dos temas eleitos como modelos do Jazz Brasileiro, tiveram como principal suporte teórico a *teoria das tópicas*, desenvolvida pelos autores já citados neste trabalho. Apesar do enorme auxílio que esta teoria proporcionou como ferramenta de estudo, ainda assim, entendo que este mecanismo tem limitações relacionadas com todas as minúcias e particularidades que a música instrumental popular brasileira e o Jazz

²⁰⁹ Em entrevista para a revista brasileira, já descontinuada, “Jazz +”. Transcrita no blog Br-Instrumental, disponível em <<http://br-instrumental.blogspot.pt/2006/09/egberto-gismonti-dana-das-cabeas-1977.html>> acesso em 3/09/2016.

possam apresentar. Acredito que todas as explicações teóricas e toda investigação que aborda os símbolos da partitura jamais irão substituir o entendimento e a percepção subjetiva²¹⁰ da arte que o ser humano compreende, como afirma Middleton (1990, 105) “*notation-centric training induces particular forms of listening, and these then tend to be applied to all sorts of music, appropriately or not*”. Em concordância, ainda no prefácio de seu livro, Schuller (1986) afirma:

Verbal explications and notated musical examples are of course no substitute for the music itself. If this is true of histories of ‘classical’ music, it is even truer of jazz, a basically improvised music defying notation and in which recourse to the written score is both impossible and – if scores existed – irrelevant (Schuller 1986, X).

Contudo, amparado principalmente em Piedade²¹¹ (2004, 2007, 2011, 2013) e sua aplicação/adaptação da *teoria das tópicas* na música popular brasileira, reconheci o enorme benefício de entender a música como um *discurso retórico*, onde a interpretação dos ícones, figuras e padrões recorrentes de fontes terceiras de manifestações artísticas nacionais, alargaram ainda mais minhas possibilidades de compreensão da realidade do Jazz Brasileiro. Concordo assim com Piedade (2005, 198) quando afirma “venho estudando o jazz brasileiro buscando focalizar esta música como um gênero musical em sua plenitude, pertencente ao conjunto da música popular brasileira e apresentando uma relação típica com o jazz norte-americano”.

É certo que a música vista sob um prisma semiótico (Tagg 1987) atenua a importância da partitura e aprofunda uma análise de conteúdo mais plural, diversificada e multifacetada. Somente a partir deste entendimento estabelecido, pude compartilhar, desenvolver e sistematizar minhas ideias (ou seja, minha tese) sobre a natureza do Jazz Brasileiro, dentro das minhas qualidades como pesquisador, posição social que, em mim, encontra-se hoje no cerne de um turbulento colapso de identidade enquanto músico-compositor-arranjador-artista-pai e “buscador espiritual”.

Uma importante componente de conclusão surgiu dessas análises, conjugadas inegavelmente com as informações das entrevistas e das leituras bibliográficas. Posso, pois, afirmar que as combinações de natureza rítmica deste universo musical é que, em grande parcela, irão definir sua identidade como Jazz Brasileiro.

²¹⁰ Como exemplo desta complexidade, ver Tagg (1982).

²¹¹ Nas publicações específicas sobre as “tópicas”. De igual importância foram, também, as publicações sobre o Jazz Brasileiro.

Qualquer análise do jazz brasileiro tem de passar pelo levantamento dos elementos musicais em jogo, como motivos, escalas, acordes, seqüências de acordes, riffs, grooves, improvisos, forma da peça, dinâmica da performance, bem como dos significados incorporados a eles (Piedade 2005, 204).

A partir dessas diretrizes, cheguei num elemento comum entre o Jazz e a música instrumental popular brasileira (da qual o Jazz Brasileiro faz parte), ainda que tenham conteúdos diferentes: trata-se da **síncopa** e das suas utilizações em grande dominância, basicamente em uso de tempos constantes. Este ingrediente é o principal contribuinte para a “sensação” de *to swing*²¹² no Jazz, consoante Schuller (1986), Hobsbawm (1989), Berliner (1994), Gridley (2000), ou segundo Panassié em Jordan (2010, 164) o “*swing nègre*”.

Um dos segredos do jazz é o swing, esse estranho embalo impossível de definir, essa misteriosa maneira de acrescentar algo a um ritmo, uma espécie de desequilíbrio permanente, uma nova força rítmica que pede movimento, pé que bate, palmas, convite à dança (Duarte 2009, 19).

No Brasil, como mencionado anteriormente, esta “sensação” aparece nomeada de diversas formas, sendo algumas delas como gingado, balanço, molejo, saracoteio ou mesmo *groove*. Estas inflexões sonoras revelam-se como uma aparente “liberdade” de performance, contudo podem ser identificadas, após análise estética, em um verdadeiro controle das síncopas, ligaduras e expressões musicais, de um rigor técnico e expressivo do material apresentado. Gridley (2000, 6) confirma ao citar “*Music that swings, then, has constant tempo, cohesive playing, and is performed with rhythmic lilt and spirit*”.

In analyzing the swing element in jazz, we find that there are two characteristics which do not generally occur in ‘classical’ music: (I) a specific type of accentuation and inflection with which notes are played or sung, and (II) the continuity – the forward-propelling directionality – with which individual notes are linked together (Schuller 1986, 7).

Como sustento deste paradigma entre o Jazz e a música instrumental popular brasileira (e ainda de estilos de outros países do continente americano), encontramos as heranças africanas

²¹² Apesar de Gridley, Maxham e Hoff (1989, 530) considerarem este conceito impreciso “*As appealing as any one approach might seem, it will remain problematic because an adequate definition of swing feeling remains to be crafted*”.

na gênese de ambos os gêneros musicais. Segundo Crease (2000, 558) “*The history of the presence of Brazilian Music in American Jazz has been a complex interaction in this century. The common pulse, naturally, is the rhythmic and musical legacy of Africa*”. Esta afirmação justifica e valoriza a presença dos capítulos de contextualização histórica nesta tese, como mencionei. Portanto fez todo o sentido a busca de raízes comuns e do paralelismo entre essas linguagens musicais. Schuller (1986, 06) afirma que “*Since rhythm and inflection are the elements that most obviously distinguish jazz from the rest of Western music, it is highly revealing to study them in relation to African ancestry*”. Mas as síncopas aparecem aqui como “marcas registradas” da música africana. E a prática de sincopar a música europeia, que inclui as polcas, as mazurcas e schottisches, foi o que impulsionou o surgimento da identidade musical desses povos (EUA e Brasil).

Syncopation is the most direct way a musician has of emphasizing weak beats, other than outright accentuation. By transforming his natural gift for against-the-beat accentuation into syncopation, the Negro was able to accomplish three things: he reconfirmed the supremacy of rhythm in the hierarchy of musical elements (...) democratization of rhythmic (...) rhythmicized melodies (...) all three qualities survived in jazz as swing (Schuller 1986, 16).

A prática musical dos escravos africanos em “sincopar a música europeia” aconteceu não só nos EUA e no Brasil, como em vários países do continente americano. Este conceito ou recurso musical nomeado pelo pianista Jelly Roll Morton de *Spanish Tinge*, elemento resultante entre a interseção do *tresillo* (Manuel 1998; Sandroni 2002) e da métrica musical europeia, aparece como uma importante pista para definir estes ingredientes comuns na genética do Jazz, do *Latin Jazz* (mais especificamente do *Afro-Cuban Jazz*) mas também presentes no Samba, no Maxixe, no Choro e no Baião, que diretamente encontram-se no Jazz Brasileiro.

É possível a partir daí formular a hipótese de que o “ritmo de habanera” surgiu de maneira independente em diferentes pontos da América Latina devido a um fenômeno de síncrese (...), que teria ocorrido em larga escala sempre que o *tresillo* africano soava junto com o 2/4 espanhol e português (Sandroni 2002, 110).

Ao mesmo tempo é necessário esclarecer que as células rítmicas que simbolizam a síncopas utilizadas no Jazz são substancialmente diferentes das células utilizadas como características da música brasileira. Enquanto que no Jazz a noção de *swing feel* é representada

pela figura abaixo do *shuffle feel*²¹³, no Brasil utiliza-se a figura (também abaixo) que Mário de Andrade (1972) chamou de “brasileirinha”. Sobre a síncopa brasileira:

A síncopa de padrão semicolcheia-colcheia-semicolcheia muito recorrente na música popular brasileira a partir do século XIX...foi descrita por Mário de ANDRADE (1928) como “síncopa brasileira” e, mais recentemente, estudada com maior aprofundamento por SANDRONI (2001), a partir de matrizes aditivas africanas (e não analíticas do sistema binário) nas suas recorrências no samba (Linhares 2007, 11).



Figura 44: Figura rítmica que representa a síncopa no Jazz.



Figura 45: Figura rítmica que representa a síncopa na música brasileira.

Enquanto que na música erudita europeia (de Bach, Mozart ou Beethoven por exemplo) existe um cuidado metódico com os elementos musicais do timbre, afinação e métrica, no Jazz a componente rítmica pode ter maior importância do que o som (ou beleza) da nota em si, principalmente na improvisação (Schuller, 1986). Portanto, muitas vezes até os conceitos eurocêntricos de timbre e afinação para os quais os instrumentos musicais foram construídos ficam em segundo plano²¹⁴. Enquanto que o jazzista apresenta esta inflexão musical em todo o naipe de instrumentos de um grupo ou banda, por outro lado, os músicos brasileiros mantêm as heranças polirrítmicas da música africana nos instrumentos de percussão, mas adotam uma maneira mais *even*²¹⁵ de performance nos instrumentos melódicos e harmônicos. Mesmo assim, o conceito de *balanço* ou *gingado* característicos das síncopas continuam presentes na execução.

²¹³ O termo *shuffle* no *Jazz Glossary* da Universidade de Columbia se refere a: “A rhythm used in earlier jazz, based on uneven triplets, and deriving from a dance step in which the feet move across the floor without being lifted”. Disponível em <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/>> acesso em 8/9/2016.

²¹⁴ Como sugestão de exemplo, ver a improvisação de Ornette Coleman na faixa 2 do álbum *The Shape of The Jazz to Come* (1959, Atlantic).

²¹⁵ No sentido de regular, uniforme.

Sobre o modo de improvisar brasileiro, Magno (2016) reconhece que “*o grande diferencial é justamente o ‘sotaque’, a parte rítmica, é de como você vai empregar esse seu pensamento jazzístico (...) mas que você rítmicamente faça o ouvinte sentir que ele está aqui*”²¹⁶. Enquanto Barreto (2012) mostra-se mais específico na descrição:

No caso do choro, do frevo e do baião, do ponto de vista técnico-musical, encontramos o uso de procedimentos que fazem alusão às técnicas encontradas na música de concerto europeia. Nota-se o uso de ornamentação na reexposição das melodias, muito presente na prática do choro, e as variações rítmico-melódicas, também utilizadas na prática do frevo e do baião, cujo resultado final se mantém próximo da melodia original (Barreto 2012, 37).

A improvisação como prática performativa está presente nos gêneros de música instrumental popular brasileira desde o século XIX, bem como em alguns gêneros de música dançante da América Latina como a Rumba, a Salsa, o Mambo ou o Bolero. Como afirma Manuel (1998, 128) “*Latin improvisation has evolved as a form parallel to jazz rather than derivative from it*”. Mas entendo que quando os músicos pertencentes a estes países começaram a se apropriar da organização estrutural (solos sob as progressões harmônicas do *chorus*) e dos conceitos musicais da improvisação jazzística (afastamento da melodia, cromatismos, liberdade rítmica) principalmente influenciados pelos esquemas do *bebop*, surgiram novas ramificações como o *Afro-Cuban Jazz* e o Jazz Brasileiro “*Since the 1940s, many Latin musicians have informally studied jazz and freely incorporated elements from it into their playing* (Manuel 1998, 142)”.

Finalmente, podemos falar do Jazz Brasileiro como um gênero musical? Procurei demonstrar neste trabalho que existe, de forma clara e consistente, uma realidade de interpretação, de performance, de arranjo e de composição ligadas a este estilo que se caracterizam perfeitamente como conceito de identidade nacional. Portanto, na minha opinião, o pré-requisito do nativismo não se aplica necessariamente ao processo de assimilação e comunicação desta linguagem. Mas é possível confirmar que Stan Getz, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Charlie Byrd, Jeff Gardner ou Pat Metheny tocaram Jazz Brasileiro?²¹⁷ Ou que Laurindo Almeida, Paulo Moura, Bola Sete, Victor Assis Brasil, Hélio Delmiro, Arismar do Espírito Santo ou Toninho Horta tocaram um Jazz²¹⁸ puro e incólume?

²¹⁶ “Aqui” referente ao local da entrevista (Brasil).

²¹⁷ Apesar de tocarem outrora o *Jazz Samba*.

²¹⁸ Apesar alguns desses músicos terem se tornado participantes ativos da *jazz community* norte americana.

O fato é que qualquer manifestação artística ou criação humana não emerge do vácuo. Acredito que o conceito de “autenticidade pura”, em tudo, é totalmente questionável. Sempre há, de alguma maneira, um processo de hibridismo, fusão ou encontro de substâncias. Gismonti (2016) confirma este procedimento ao alegar “*Penso que esta linguagem, jazz, já está integrada e misturada às nossas linguagens musicais*”. O que pode ser comprovado na música de Tom Jobim, Moacir Santos, Hermeto Pascoal, Johnny Alf, João Donato, Sérgio Mendes ou do próprio Egberto Gismonti. Mesmo quando Spok (2016) cita “(...) *mas o Choro e o Frevo são as duas músicas genuinamente instrumentais brasileiras (...) e eu acho que são as únicas*”, põe em causa a “pureza” do Jazz Brasileiro, mas não o nega diretamente como realidade.

Pensando no campo da música, a idéia de fricção de musicalidades remete a essa impermeabilidade mútua das musicalidades. Muitas vezes não se trata de falar em complementaridade ou fusão, como muitos discursos nativos fazem, como é o caso do jazz brasileiro. O encontro musical aqui entre a musicalidade brasileira e a norte-americana na verdade não apresenta união ou mistura mas sim tensão e articulação, muitas vezes ironia e disputa (Piedade 2013, 4).

Na festa de abertura dos jogos olímpicos do Rio de Janeiro em 2016, o hino nacional tocado em ritmo de Samba e vários temas da Bossa-Nova presentes como trilha sonora do espetáculo, simbolizaram o lugar profundo que ocupam os gêneros de música nacional nas raízes culturais do país. Na festa de encerramento, artistas pernambucanos representaram a música do Nordeste, onde o Baião e o Frevo tiveram presenças marcantes. Talvez estas marcas identitárias culturais sejam condições indispensáveis, quando ao encontro do Jazz, que surjam novos estilos musicais como o *Jazz Flamenco*, o *Afro-Cuban Jazz*, o Jazz Brasileiro e, por que não, o Jazz Português de Rão Kyao, António Pinho Vargas, Carlos Martins e Mário Laginha.

Apesar de toda a relação da música e dos músicos brasileiros com o Jazz, o primeiro grande festival deste gênero só veio a acontecer em 1978 (como dito anteriormente) como o 1º Festival Internacional de Jazz de São Paulo (Mello em Francis 1987; Borém e Garcia 2010) com a presença de diversos artistas brasileiros como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Victor Assis Brasil, Nelson Ayres, Wagner Tiso, Banda de Frevo do Recife de José Menezes, dentre outros. Neste aspecto, os portugueses se anteciparam, sendo o Festival Internacional de Jazz de Cascais em 1971 a primeira edição notável nos eventos desta ordem (Velooso, Mendes e Curvelo em Castelo Branco 2010). Por outro lado, se *Estilhaços* (Clean Feed, 2012), gravado em 1972 seria o primeiro disco de Jazz produzido em Portugal (ibid.) e *Malpertuis* (1976, Parlophone) o

primeiro gravado por um músico português, o Brasil mostrou-se “adiantado” neste aspecto com o lançamento do já citado *Jazz After Midnight* (1956, Columbia). Figueiredo (2015, 85) cita que “(...) *novos fenômenos comerciais têm protagonizado o jazz como sinônimo de sofisticação e de um certo estilo de vida*”, expondo o exemplo do festival EDP Cool Jazz em Portugal. No Brasil, apesar desta ótica também poder ser aplicada à grande parte dos festivais do gênero, uma outra parcela destes ainda revela a força que música brasileira exerce nesta categoria de entretenimento, portanto equipolente nesta dualidade “Jazz X Brasil”.

De fato, o Brasil é o único país que pode realizar um festival de Jazz e ter no mesmo programa seus instrumentistas locais sem ter que recorrer a temas, a ritmos ou a improvisos carimbados por jazzistas americanos. Por isso, o conceito contemporâneo de Jazz, que tanto se ampliou no mundo, passou a dever muito à música criada pelos talentosos (mas raros, em tempos idos) e respeitados músicos brasileiros (Mello em Francis 1987, 284).



Figura 46: Cartaz da 8ª edição do festival Choro Jazz de 2016.



Figura 47: Cartaz do festival Santa Teresa Jazz & Bossa de 2015.



Figura 48: Cartaz do festival Fest Bossa & Jazz de 2015.

Referências Bibliográficas

- Adolfo, Antônio. 1989. *O Livro do Músico*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Adorno, Theodor. 1986. “Sobre música popular”. In Cohn, Gabriel (Org). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 115-146.
- Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press.
- Ake, David. Garret, Charles Hiroshi. Goldmark, Daniel Ira. 2012. Ed: *Jazz/Not Jazz: The Music And Its Boundaries*. Local? University Of California Press.
- Allanbrook, Wye Jamison. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart: 'Le Nozze di Figaro' and 'Don Giovanni'*. Chicago: University of Chicago Press.
- Almeida, Manuel Antônio de. 2000. *Memórias de um Sargento de Milícias: Romance de Costumes Brasileiros*. São Paulo: Livraria Martins.
- Almeida, Renato. 1958. *Compêndio De História Da Música Brasileira*. São Paulo: F. Briguiet.
- Andrade, Mário de. 1972. *Ensaio Sobre A Música Brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Livraria Martins.
- Arana, Carlos. 2006. *Brazilian Rhythms for guitar: Samba, Bossa Nova, Choro, Baião, Frevo and others brazilian styles*. Los Angeles: Alfred Music Publishing Co.
- Assis Brasil, Victor. 2011. Partitura de Pro Zeca na performance de Victor Assis Brasil. *Per Musi*, nº 23, 39-44.
- Atkins, E. Taylor. (Ed.). 2003. *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Barreto, Almir Cortes. 2012. *Improvisando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- Bardin, Laurence. 2009. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bastos, Marina Beraldo. Piedade, Acácio. 2006. "O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro". *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 931-936.

Béhague, Gérard. 1973. "Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music". *in Ethnomusicology*, Volume 17, N° 2, 209-233.

_____. 1980a. "Brazil" Em Stanley Sadie and J. Tyrrell (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 3. London: Macmillan.

_____. 1980b. "Choro" Em Stanley Sadie and J. Tyrrell (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. London: Macmillan.

_____. 1980c. "Modinha" Em Stanley Sadie and J. Tyrrell (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 12. London: Macmillan.

Benjamin, Walter. 1969. "A Obra De Arte Na Época De Suas Técnicas De Reprodução". *In* Grunnewald, José Lino. *A Ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 55-95

Berendt, Joachim-Ernest. Claxton, William. 2005. *Jazz Life*. Colônia: Taschen.

Berendt, Joachim-Ernest. Huesmann, Gunther. 2014. *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perspectiva.

Berlin, Edward. 1980. "Ragtime" Em Stanley Sadie e J. Tyrell (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 15. London: Macmillan.

Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Bittencourt, Alexis da Silveira. 2006. *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Blesh, Rudi. 1958. *Shining Trumpets: A History of Jazz*. New York: Alfred A. Knopf.

Boffi, Guido. 1999. *Os Caminhos do Jazz*. Lisboa: Edições 70.

Borém, Fausto. Araújo, Fabiano. 2010. "Hermeto Pascoal: Experiência De Vida e a Formação de sua Linguagem Harmônica. *Per Musi*, n° 22, 22-43.

Borém, Fausto. Garcia, M. F. 2010. "Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta". *Per Musi*, n° 22, 63-79.

Borneman, Ernest. 1946. *A Critic Looks at Jazz*. London: Jazz Music Books.

Braga, Luiz Otávio Rendeiro Correia. 2002. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutoramento em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. 2004. "Música brasileira, música americana: o fox-trot nas décadas de 30 e 40". V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, Brasil.

Cabral, Sérgio. 1977. *Pixinguinha: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar.

_____. 1997. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. São Paulo: Lazuli Editora.

Calado, Carlos. 1990. *O Jazz Como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1997. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34.

Canclini, Néstor García. 1987. "Ni Folklórico ni Masivo ¿Qué es lo Popular?". *Diálogos de la Comunicación*, Nº 17.

Castelo-Branco, Salwa. Cidra, Rui. 2010. "Música Popular". Em Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (Ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates.

Castro, Ruy. 1990. *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras.

Cazarré, Marcelo Macedo. 1999. A trajetória das danças de negros na literatura pianística brasileira: um estudo histórico-analítico. *Em Pauta*, volume 14, nº15, 83-94.

Cazes, Henrique. 1998. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34.

Chediak, Almir. 1986. *Harmonia & Improvisação Volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar.

_____. 1986. *Harmonia & Improvisação Volume 2*. Rio de Janeiro: Lumiar.

_____. 1990. *Songbook Bossa-Nova Volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar.

Chediak, Jesus. 2004. *As 101 Melhores Canções do Século XX*. Rio de Janeiro: Lumiar.

Coelho, Luís Fernando Hering. 2009. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

Costa, Manuela Areias. 2011. “Música e História: Um Estudo Sobre as Bandas de Música Cívica e suas Apropriações Militares”. *Tempos Históricos*, Volume 15, 240-260.

Crease, Stephanie L. Stein. 2000. "Jazz and Brazilian Music". in Kirchner, Bill (Ed.). *The Oxford Companion To Jazz*. New York: Oxford University Press, 548-558.

Creswell, John W. 2010. *Projeto de Pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. 3ª edição. Porto Alegre: Artmed.

Dias, Andrea Ernest. 2010. *Mais ‘Coisas’ Sobre Moacir Santos, Ou Os Caminhos De Um Músico Brasileiro*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia.

Dias, Guilherme Marques. 2013. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Diniz, André. 2003. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Duarte, José. 2000. *Cinco Minutos de Jazz*. Lisboa: Oficina do Livro.

_____. 2009. *História do Jazz*. Lisboa: Sextante Editora.

Faist, Thomas. Bauböck, Rainer. 2010. (Ed). *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Figueiredo, Luís Alberto Cordeiro de. 2015. *Jazz, Identidade Musical e o Piano Jazz em Portugal*. Tese (Doutoramento em Música) – Departamento de Comunicação e Artes, Universidade de Aveiro.

Figueiredo, Afonso. Rodrigues, André. 2012. “Azymuth - 40 anos na vanguarda do jazz brasileiro: um olhar analítico sobre a carreira de um dos mais duradouros grupos de jazz do Brasil.” *European Review of Artistic Studies*, Volume 3, 1-10.

Fitzgerald, F. Scott. 1922. *Tales of Jazz Age*. New York: Charles Scribner's Sons.

Francis, André. 1987. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes.

Francischini, Alexandre. 2009. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood*. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Freud, Sigmund. 2011. “O Eu e o Id”. In: Souza, Paulo César de. *Sigmund Freud, Obras Completas Volume 16*. 13-74. São Paulo: Companhia das Letras.

Frith, Simon. 1996. "Music and Identity". in Hall, Stuart and Gay, Paul du. (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. Thousand Oaks: Sage Publications, 108-127.

Gava, José Estevam. 2002. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora UNESP.

Gioia, Ted. 1998. *The History of Jazz*. Oxford: Oxford University Press.

Gismonti, Egberto. 2013. Partitura de Frevo de Egberto Gismonti. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 28, 125-144.

Gridley, Mark C. 2000. *Jazz Styles: History and Analysis*. 7ª Ed. New Jersey: Prentice-Hall.

Gridley, Mark, Maxham, Robert e Hoff, Robert. 1989. "Three Approaches to Defining Jazz". in *The Musical Quarterly*, Volume 73, Nº 4, 513-531.

Goethe, Johann Wolfgang von. 2011. *Contribuições para à óptica (1ª parte) e O experimento como mediador entre objeto e sujeito*. São Paulo: Antroposófica.

Gomes, Marcelo Silva. 2010. *Samba-Jazz: quem e além da Bossa-Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Gomes, Tiago de Melo. 1998. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

Gonçalves, Eloá Gabriele. 2011. *Banda Black Rio: o soul no Brasil na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Guest, Ian. 2006a. *Harmonia: Método Prático Volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar.

_____. 2006b. *Harmonia: Método Prático Volume 2*. Rio de Janeiro: Lumiar.

Guilbault, Jocelyne. 2006. "On Redefining the Local Through World Music". in Post, Jennifer (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 137-146.

Guinle, Jorge. 2002. *Jazz Panorama*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

Harris, Rex. 1956. *Jazz*. London: Penguin Books.

Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Hobsbawm, Eric J. 1989. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. 2003. *Era dos Extremos: o Breve Século XX. (1914-1991)*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Ikeda, Alberto T. 1984. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". *Revista de Comunicação e Artes (USP)*, Ano 10, 111-124.
- Jobim, Antônio Carlos. Chediak, Almir. 1994. *Songbook Tom Jobim 1*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- _____. 1994. *Songbook Tom Jobim 2*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- _____. 1994. *Songbook Tom Jobim 3*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Jones, Leroi. 1967. *O Jazz E Sua Influência Na Cultura Americana*. Rio de Janeiro: Record.
- Júnior, Antônio Carlos Araújo Ribeiro. 2016. *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira*. Alemanha: Novas Edições Acadêmicas.
- Kernfeld, Barry. 1994. "Latin Jazz". Em Kernfeld, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Oxford: Oxford University Press. 681.
- Kitzinger, Jenny. 1994. "The methodology of Focus Groups: the importance of interaction between research participants". *Sociology of Health & Illness*, Vol. 16, Nº 1, 103-121.
- Kitzinger, Jenny. Barbour, RS. 1999. "Introduction: the challenge and promise of focus groups". Em Kitzinger, J. Barbour, RS. (Org.). *Developing focus group research: politics, theory and practice*. 1-20. London: Sage.
- Larkin, Colin. 1989. *Encyclopedia of Popular Music*. (Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Levy, Deborah Weiterschan. 2016. "A hibridação do *Brazilian Jazz* e o processo de modernização do país na década de 1980". Comunicação apresentada no IV Simpom - Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música, Rio de Janeiro, Brasil, 10 a 13 de Maio de 2016.
- Kiefer, Bruno. 1976. *História Da Música Brasileira Dos Primórdios Ao Início Do Século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Krueger, Richard A. Casey, Mary Anne. 2009. 4ª Ed. *Focus Groups: A practical guide for applied research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Labres Filho, Jair Paulo. 2014. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense.

Laver, John. 1994. *Principles of Phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Linhares, Leonardo Barreto. 2007. *Pro Zeca de Victor Assis Brasil: Aspectos do Hibridismo na Música Instrumental Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

Livingstone-Isenhour, Tamara Elena. Garcia, Thomas George Caracas. 2005. *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Indiana: Indiana University Press.

Lyra, Carlos. 2008. *Eu & a Bossa: uma história da bossa nova*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Magalhães Pinto, M. G. M. 2009. *Frevo Para Piano De Egberto Gismonti: Uma Análise De Procedimentos Populares E Eruditos Na Composição E Performance*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Magalhães Pinto, M. G. M.; Borém, F. 2013. “O caos organizado de Egberto Gismonti em Frevo”. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 28, 102-124.

Magno, Luciano. 2013. *Guitarra no Frevo*. São Paulo: DPX.

Manuel, Peter. 1998. “Improvisation in Latin Dance Music: History and Style”. Em Nettle, Bruno e Russell, Melinda. *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Martínez, José María García. 1996. *Del Fox-Trot al Jazz-Flamenco – El Jazz en España 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial.

Martins, Hélder Bruno Redes. 2006. *Jazz em Portugal (1920-1956)*. Coimbra: Almedina.

Maurity, Fernando Trocado. 2006. *Improvisação em Victor Assis Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

McCann, Bryan. 2010. “A Bossa Nova e a Influência do Blues, 1955-1964”. *Tempo* 14.28, 103-124.

Melo, Cleisson de Castro. 2010. *A Influência do Jazz: a swing era na música orquestral de concerto no período de 1935-1965*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

Mello, Zuza Homem de. 1987. “O Jazz no Brasil”. Em Francis, André. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2003. *A Era dos Festivais: uma parábola*. Rio de Janeiro: Editora 34.

_____. 2007. *Música nas Veias: memórias e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1995. "A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o "Feitio de Oracão" de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?)". *Antropologia em Primeira Mão*, Volume 1.

_____. 2005. "Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* nº 58, volume 20, 177-196.

_____. 2014. "Para uma antropologia histórica da música popular brasileira". *Antropologia em Primeira Mão*, volume 142, 5-61.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.

Middleton, Richard. Manuel, Peter. 1980. "Popular Music". Em Stanley Sadie and J. Tyrrell (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20. London: Macmillan.

Monson, Ingrid. 1997. "music, language and cultural styles: improvisation as conversation". Em *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. 73-96. Chicago: University of Chicago Press.

Moraes, Vinicius de Moraes. Eucanaã, Ferraz. 2013. *Jazz & co*. São Paulo: Schwarcz.

Napolitano, Marcos. 2007. "História e Música Popular: Um Mapa de Leituras e Questões". *Revista de História*, 157, 153-171.

Neto, Otávio Cruz. Moreira, Marcelo Rasga. Sucena, Luiz Fernando. 2002. "Grupos Focais e Pesquisa Social Qualitativa: o debate orientado como técnica de investigação". Comunicação apresentada no XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, 4 a 8 de novembro de 2002.

Neves, José Maria. 2008. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria.

Nicholson, Stuart. 2005. *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. New York: Routledge.

Nicolay, Ricardo. 2012. "O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: uma revisão das teorias sobre sua origem." *Contemporânea* nº 2, volume 10, 58-70.

Oliver, Paul. 1980. "Blues" Em Stanley Sadie e J. Tyrrell (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 3. London: Macmillan.

Oliveira, Sérgio Luís Ignácio de. 2009. "A importância do contexto nos primeiros estudos de *marketing* do início do século XX". *Integração* nº 58, 211-218.

Owens, Thomas. 1995. *Bebop: the musicians and its players*. Oxford: Oxford University Press.

Osho. 2013. *Intuição: Conhecer Para Além da Lógica*. Lisboa: Bertrand.

Parés, Luis Nicolau. 2014. "Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770–1830)". *Revista Tempo*, Volume 20.

Paula Pinto, Marco Túlio de. 2011. "Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969-1974) em seu estilo composicional." *Per Musi*, Nº 23, 45-57.

Piedade, Acácio. 1997. "Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades". *Antropologia em Primeira Mão*, Volume 21.

_____. 2003. "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities". In: E. Taylor Atkins (ed.) *Planet Jazz*, 41-58, Jackson: University Press of Mississippi.

_____. 2005a. "Música Popular, Expressão e Sentido: Comentários Sobre as Tópicas na Análise da Música Brasileira". *DaPesquisa* vol 1: número 2.

_____. 2005b. "Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades". *Opus* 11, 113-123.

_____. 2007. "Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical". *Revista Eletrônica de Musicologia* XI, 63-68.

_____. 2011. "Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos". *Per Musi*, nº 23, 103-112.

_____. 2012. "Música e Retoricidade". *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, São Paulo: USP.

_____. 2013. "A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música." *El Oído Pensante*, nº 1.1: 1-23.

Pinheiro, Ricardo Futre. 2012. *Jazz Fora de Horas: Jam Sessions em Nova York*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.

Pinto, Alexandre Gonçalves. 1936. *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio de Janeiro: Ed. Glória.

Porter, Eric. 2002. *What Is This Thing Called Jazz?: African American Musicians As Artists, Critics, And Activists*. Oakland: University of California Press.

Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books.

Ressel, Lúcia Beatriz et al. 2008. "O uso do grupo focal em pesquisa qualitativa." *Texto & Contexto-Enfermagem*. 17.4, 779-786.

Roberts, John Storm. 1999. *Latin Jazz: the first of the fusions, 1880s to today*. New York: Schirmer Books.

Robertson, Roland. 2000. *Globalização: teoria social e cultura global*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Rosas, Paulo. 2005. *A Psicologia do Tantra*. Rio de Janeiro: Editora Ciência.

Sallis, James. 1996. (Ed). *The Guitar In Jazz: An Anthology*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. 2002. "O paradigma do tresillo". *Opus* 11, 102-113.

Santos, Boaventura de Sousa. 1989. "Da Ideia de Universidade à Universidade de Ideias". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 27-28, 11-62.

_____. 2007. "Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, 3-46.

Santos, Fabio Saito dos. 2006. *"Estamos aí": Um estudo das influências do Jazz na Bossa-Nova*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Saraiva, Joana Martins. 2007. *A Invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Sardo, Susana. Almeida, Pedro. Godinho, Sérgio. 2012. "Portugal e Brasil: Partilha e Despatrialização da Música". *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 21, 56-67.

Severiano, Jairo. 2008. *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34.

Schroeder, Jorge Luiz. 2010. "Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti." *Per Musi*, 22, 167-180.

Schuller, Gunther. 1986. *Early Jazz: its roots and musical development*. Oxford: Oxford University Press.

_____. 1989. *The Swing Era: the development of Jazz*. Oxford: Oxford University Press.

Shepherd, John. Horn, David. Laing, David. Oliver, Paul. Wicke, Peter. 2003. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World*. London: Continuum.

Signori, Paulo César. 2009. *Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Sisman, Elaine. 1993. *Mozart: The 'Jupiter' Symphony*. Cambridge, Cambridge University Press.

Solomon, Philip. Patch, Vernon. 1975. *Manual de Psiquiatria*. São Paulo: Atheneu.

Tagg, Philip. 1982. "Analysing popular music: theory, method and practice". *Popular Music*, 2, 37-65.

_____. 1987. "Musicology and the semiotics of popular music". *Semiotica*, 66-1/3, 279-298.

_____. 2003. "Analisando a música popular: teoria, método e prática". *Em Pauta*, 23, 14, 5-42.

Teles, José. 2000. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34.

_____. 2012. *Lá Vem Os Violados*. Recife: Editora Bagaço.

Tiné, Paulo José de Siqueira. 2008. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Tinhorão, José Ramos. 1974. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro.

_____. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.

Tolle, Eckhart. 2006. *Um Novo Mundo: Despertar para a Essência da Vida*. Lisboa: Pergaminho.

Treece, David. 1997. "Guns and Roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68. *Popular Music*, 16, 1-29.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. 1997. "Nova História, Velhos Sons: Notas Para Ouvir E Pensar A Música Brasileira Popular". *Debates* v.1, n.1, 80-101.

Valente, Francesco. 2014. *Spok e o novo frevo: um estudo etnomusicológico*. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Vários autores. 2004. *The Real Book: Volume 1*. Milwaukee: Hal Leonard Books.

Vedana, Hardy. 1987. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM.

Vicente, Alexandre Luís. 2012. *Moacir Santos, Seus Ritmos E Modos: "Coisas" Do Ouro Negro*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Santa Catarina.

Vilas-Boas, Sérgio. 2013. O Jazz no Brasil. *Revista Almanaque Saraiva* 83.

Visconti, Eduardo de Lima. 2005. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Wong, Deborah. 2008. "Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again". in Cooley, Timothy and Barz, Gregory (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 76- 89.

Yurochko, Bob. 1993. *A Short History of Jazz*. Chicago: Burnham Inc.

Discografia consultada

Airto Moreira. 1971. *Seeds on the Ground*. One Way Records.

Astrud Gilberto. 1967. *Beach Samba*. Verve.

Banda Black Rio. 1977. *Maria Fumaça*. Atlantic.

Cannonball Adderley & Bossa Rio Sextet. 1963. *Bossa Nova*. Capitol.

Codona. 1979. *Codona*. ECM

Codona. 1981. *Codona 2*. ECM

Codona. 1983. *Codona 3*. ECM

Dave Brubeck Quartet. 1963. *Bossa Nova USA*. Columbia.

Dick Farney. 1956. *Jazz After Midnight*. Columbia.

Diversos artistas. 2011. *Bossa Jazz Vol. 1*. Soul Jazz Records.

Dizzy Gillespie. 1963. *New Wave*. Philips.

Dom Angelo. 2015. *Porto*. Tratore.

Dominguinhos. 2010. *Iluminado*. Biscoito Fino.

Dominguinhos & Yamandú Costa. 2007. Yamandú e Dominguinhos. Biscoito Fino.

Egberto Gismonti. 1970. *Sonho 70*. Polydor.

Egberto Gismonti. 1972. *Água e Vinho*. Odeon.

Egberto Gismonti. 1975. *Corações Futuristas*. EMI-Odeon.

Egberto Gismonti. Naná Vasconcelos. 1976. *Dança das Cabeças*. ECM.

Egberto Gismonti. 1979. *Solo*. ECM.

Elizete Cardoso. 1958. *Canção do Amor Demais*. Festa.

Hermeto Pascoal. 1980. *Cérebro Magnético*. WEA.

João Donato. 1956. *Chá Dançante*. Odeon

João Donato. 1970. *A Bad Donato*. Blue Thumb.

João Donato. 1973. *Quem é Quem*. EMI-Odeon.

João Donato. Eumir Deodato. 1973. *Donato/Deodato*. Muse Records.

João Gilberto. 1959. *Chega de Saudade*. Odeon

Joe Henderson. 1963. *Page One*. Blue Note.

John Coltrane. 1959. *Giant Steps*. Atlantic.

Lee Konitz. 2010. *Brazilian Serenade*. Venus.

Luciano Magno. 2015. *Estrada do Tempo*. Independente.

Miles Davis. 1970. *Bitches Brew*. Columbia

Miles Davis. 1969. *In a Silent Way*. Columbia

Miles Davis. 1959. *Kind of Blue*. Columbia.

Miles Davis. 1958. *Milestones*. Columbia.

Miles Davis. 1964. *Quiet Nights*. Columbia.

Moacir Santos. 1965. *Coisas*. Forma.

Modern Jazz Quartet. Laurindo Almeida. 1964. *Collaboration*. Atlantic.

Ornette Coleman. 1959. *The Shape of the Jazz to Come*. Atlantic.

Pat Metheny. 1976. *Bright Size Life*. ECM.

Quarteto Novo. 1967. *Quarteto Novo*. Odeon.

Quinteto Violado. 1972. *Quinteto Violado*. Philips.

Rão Kyao. 1976. *Malpertuis*. VC.

Sérgio Mendes. 1964. *The Swinger From Rio*. Atlantic.

Spok Frevo Orquestra. 2004. *Passo de Anjo*. Biscoito Fino.

Stan Getz. Charlie Byrd. 1962. *Jazz Samba*. Verve.

Stan Getz. Luiz Bonfá. 1963. *Jazz Samba Encontre!*. Verve.

Stan Getz. João Gilberto. 1964. *Getz/Gilberto*. Verve.

Steve Lacy. 2012/1972. *Estilhaços*. Clean Feed.

Tom Jobim. 1963. *The Composer of Desafinado, Plays*. Verve.

Tom Jobim. Elis Regina. 1974. *Elis & Tom*. Polygram.

Vários artistas. 1968. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips.

Victor Assis Brasil. 1974. *Victor Assis Brasil ao Vivo*. Magic Music.

Wayne Shorter. Milton Nascimento. 1974. *Native Dancer*. Columbia.

Wes Montgomery. 2000. *Finest Hour*. Verve.

Entrevistas

Gismondi, Egberto. 2016. *Entrevista*. Mongiovi, Angelo G. (entrev.), Recife, 06/09/2016.

Machado, Sizão. 2016. *Entrevista*. Mongiovi, Angelo G. (entrev.), Recife, 23/06/2016.

Magno, Luciano. 2016. *Entrevista*. Mongiovi, Angelo G. (entrev.), Recife, 14/03/2016.

Melo, Marcelo. 2016. *Entrevista*. Mongiovi, Angelo G. (entrev.), Recife, 29/03/2016.

Menescal, Roberto. 2016. *Entrevista*. Mongiovi, Angelo G. (entrev.), Recife, 24/05/2016.

Pascoal, Hermeto. 2016. *Entrevista*. Mongiovi, Angelo G. (entrev.), Recife, 06/05/2016.

Sandroni, Carlos. 2016. *Entrevista*. Mongiovi, Angelo G. (entrev.), Recife, 23/04/2016.

Spok. 2016. *Entrevista*. Mongiovi, Angelo G. (entrev.), Recife, 29/03/2016.

Sites da web e vídeos

Albin, Cravo. *Dicionário da Música Popular Brasileira*. Acedido em 08, 01, 2016 em: <http://www.dicionariompb.com.br/>.

Burns, Ken. 2000. *Jazz: A Film by Ken Burns*. New Hampshire: Florentine Films.

Guedes, Daniela. O jazz na sonoridade da banda Black Rio. *Saraiva Conteúdo*. Acedido em 16, 05, 2016 em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/50995>

Villas-Boas, Sérgio. O Jazz no Brasil. *Saraiva Conteúdo*. Acedido em XX, XX, 2016 em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/50738>

Weill, Pierre. Objetividade: A Grande Ilusão da Ciência. *Novas Ideias para Novos Tempos*. Acedido em: 03, 01, 2015 em: <http://pierreweil.pro.br/1/Novas/Novas-45.htm>

Apêndice

Sobre o material das entrevistas

Entendendo que os processos tecnológicos atuais permitem uma melhor estrutura na contemplação dos materiais de pesquisa, optei por disponibilizar os áudios das entrevistas no repositório institucional da Universidade de Aveiro²¹⁹, ao invés da maçante oferta da transcrição neste documento.

Contudo, dois casos fugiram a esta regra que estabeleci. O arquivo de áudio da entrevista com o músico Hermeto Pascoal, acontecida via Skype, ficou altamente danificado pelas falhas de conexão da internet. Assim, considereei ouvir repetidas vezes o conteúdo e transcrever de forma mais fiel possível o que foi comunicado. O outro caso foi da entrevista com o músico Egberto Gismonti. Esta, única efetuada via e-mail, teve em conta a ocupada agenda de atividades que o artista vem cumprindo ao longo dos anos. Portanto, segue abaixo os conteúdos destas tarefas acadêmicas.

Transcrição da entrevista com Hermeto Pascoal (06/05/2016), via Skype

A: O que você entende quando ouve a expressão “Jazz Brasileiro”?

HP: Olha...eu entendo isso como apenas um rótulo. Entendo isso como “nada” de “nenhum” país. Nenhuma música era pra ser chamada assim porque ela é tocada em um país.

Como eu acho a música universal...*(falha na conexão)*. Quando a gente fala que os povos são diferentes...eles pensam que a diferença é que cada um é de um jeito...mas isso que nós falamos é “semelhantes”. Ninguém é diferente em nada. Todos nós somos semelhantes. Por que? Somos semelhantes nas coisas mais fortes que nós carrega, que é a gasolina da alma. Sem gasolina, sem alma, não tem carro. *(falha na conexão)*. A música é universal...ela é como o vento, como a terra que a gente pisa, como as pessoas que a gente abraça, então a música é um mundo eterno.

A: Ok. Boa resposta! Agora, de qualquer forma, esses rótulos em termos de mercado fonográfico e, até de uma forma a guiar o ouvinte, guiar o consumidor que for comprar um disco, eles acabam por existir, né?

²¹⁹ Disponível em <<http://ria.ua.pt/>>.

HP: Sim! *(falha na conexão)* meu nome é Hermeto Pascoal, feito no cartório, com documento, com tudo. Mas os passarinhos não tem nome. Os “passarinhos” é um nome só pra todo mundo. A gente, meu pai, é que botava nome nos bichinhos. *(falha na conexão)* mas entre eles (bichos), eles não tem nome. *(falha na conexão)* O sentir é a coisa mais importante pra nós. O sentir vem quando você tem a intuição. Aí você sente e começa a fazer as coisas. Criar. *(falha na conexão)* Hoje as pessoas tão querendo se programar sem saber a que horas elas poderiam estar nos lugares. *(falha na conexão)* eu me lembro quando eu era menino, no estado de Alagoas em Olho D’água das Flores (cidade), não tinha luz, não tinha nada, até aos 14 anos onde fui criado. *(falha na conexão)* Na hora do almoço, um olhava pro outro e estava, todo mundo praticamente com a mesma comida. *(falha na conexão)* não tem nada igual nem nada diferente, as coisas são semelhantes. *(falha na conexão)* não tem nada igual a sensibilidade da gente, a gente não é convencional. As coisas são convencionais. O “sentir” é a coisa mais importante para todos nós. E através dele vem a esperança...eles põem a “fé” e depois vem a esperança. Como vai ter fé sem esperança? A esperança é que traz a fé e traz tudo. E assim é a música.

Quando eu fui em Recife com 14 anos ver o genial maestro Clóvis Pereira, maestro José Gomes que era menininho como eu assim, o saudoso maestro Guerra-Peixe... *(falha na conexão)* Logo quando eu cheguei no Rio, eu estava num restaurante pequeno comendo frango assado e quando vejo, batem no meu ombro assim...quem? Guerra-Peixe. Teve a humildade de vir me cumprimentar. *(falha na conexão)* Ele sabe que nós somos semelhantes. *(falha na conexão)*.

A: Já que você mencionou o nome de tantos “maestros”...

HP: Maestro Duda.

A: Se a gente pensar nessa forma que o mercado rotula os músicos, né...que existe o Jazz Brasileiro...inclusive foi o norte-americano nos anos 60 que inventou o termo *brazilian jazz*.

HP: Justamente eles, os americanos, que são os reis do marketing. *(falha na conexão)* Por que eles não põe lá Samba americano? *(falha na conexão)* nós tocamos melhor Jazz do que eles. Por que? *(falha na conexão)* Porque se fosse todo mundo instruído... *(falha na conexão)*...eu só vi uns músicos no Brasil...*(falha na conexão)*...que tinham registro de Jazz. Eles mostravam aquilo um para o outro pra todo mundo copiar. Frases, imitações, muitos músicos do Brasil, da Europa, do mundo inteiro. Os Estados Unidos vieram do mar fazer todo mundo fazer isso. *(falha na conexão)* então

eles escutam o caboclinho, a embolada, escuta os tocadores de viola...as coisas são semelhantes...*(falha na conexão)*...aí eles gravam...*(falha na conexão)*...aí põe o nome em inglês...sem que lá rap...*(falha na conexão)*.

Eu mesmo nos Estados Unidos...gravei muitos discos lá...e eu digo pra você, a música é universal. Só não quero que um país queira achar que só ele é que é o dono do mundo, o dono da música do mundo. Porque minha prática não é Jazz, é uma coisa que tá igual a música erudita...a música erudita e o Jazz são coisas do passado...porém maravilhosas. Não é porque é coisa do passado que não é maravilhosa.

Agora, cada músico, é um conselho que eu mando: - gente! Não se esqueçam de “vocês” tocando Jazz, toquem Jazz e esqueçam do nome.

Como o povo dos Estados Unidos ficam me convidando para ir às universidades. Claro. Os americanos me aplaudem de pé. *(falha na conexão)* quando cheguei na França, fui lá tocar, aí cheguei na loja e fui tocar um instrumento, lá em Paris mesmo...eu tava com Juvino Santos, um pianista que agora mora nos Estados Unidos... *(falha na conexão)* e aqueles franceses daquela época negavam falar inglês. Aí o que aconteceu...eu entrei na loja e estava o francês tocando Rock *(imitou sons de bateria)*... *(falha na conexão)*...agora, um cara chamado Hermeto Pascoal...eles me amam...eu amo eles também...do jeito que eu sou, com a minha cabeça. Deus me deu uma cabeça... *(falha na conexão)*...deus me deu semelhança.

A: E desses músicos dos anos 60, 70, 80, que se utilizam da improvisação? A improvisação, como você mesmo falou é uma coisa universal. Assim como a música. Mas desses músicos do Brasil que utilizam a improvisação, quais são os músicos que lhe vem em mente?

HP: Meu negócio é o seguinte...*(falha na conexão)*...quando eu digo assim...eu gosto de todos os tipos de música. Só que eu toco do meu jeito. Quando eu estive com Miles Davis, eu fiz duas músicas com ele...ele disse antes de morrer, se ele voltasse a ser músico ele queria ser músico igual ao Hermeto. Eu tô falando porque publicaram no livro dele. Porque se eu tivesse estudado música como os daqui...pra mostrar como toca a música do cara...e vai lá o cara fica rindo na cara, fica irônico, porque ninguém quer ser imitado. Precisamos dar uma chance para as pessoas que amam a criatividade. *(falha na conexão)*

A: Existe alguns elementos musicais típicos do Brasil na maneira de compor ou interpretar essa música improvisada, essa música livre, como você mesmo diz: música livre. Existe alguma coisa que você pensa assim: isso é só do brasileiro?

HP: Mais aí você pode falar isso mas Deus sabe que não é. Isso é de todo mundo. Deus não botou país, deus não botou religião, depois não botou nada que separasse nós. Deus botou o “sentir”, botou de eu olhar pra você assim...e você sentir...se nós tivéssemos tido essa liberdade né...*(falha na conexão)* que agora acabaram com a humanização...eu olhava pra você agora e você ia me entrevistar eu falando pra você, se você formulasse a pergunta eu iria sentir o que você estava dizendo e ia dizendo. *(falha na conexão)*

O que eu digo meu irmãozinho é que eu fico feliz de ver, de estar falando com você pra Recife.

A: Obrigado.

HP: Eu fui tocar numa festa de São João na aldeia dos índios com 14 anos, eu e meu irmão, o José Neto, e disse pra ele: não vou mais pra casa. Vou pra Recife. Disseram que é a maior capital do Nordeste. Aí meu irmão disse: eu não posso. Papai me mata! Sabe que lá as crianças mais velhas tomavam conta das mais novas. E meu irmão tomava conta de mim. Ele era pianista e acordeonista. *(falha na conexão)* aí marcamos de pegar o ônibus, o motorista olhou pra gente...um de 14 anos outro de 13..aí ele: - aí meu deus, a minha tia tá morrendo...até chorando...um artista mesmo...todo aquele teatro...e ele deixou. Só que eu chorei. Aí a gente branquinho, o motorista falou: quando passar na policia, vocês se abaixam. Porque senão eles vê vocês de longe. E até hoje eu estou contando a história pra você.

A: Eu queria que você falasse um pouco sobre a Bossa-Nova. Inclusive você chegou a ter um trio de bossa-nova com o Airto Moreia, né? Então, na sua opinião qual foi a relação entre o Jazz e a Bossa-Nova?

HP: Eu nunca fiz um trio especificamente de um estilo só. As pessoas é que diziam o que elas achavam. *(falha na conexão)* mas eu já sentia a música universal. Eu já sentia a “diferenciação” que vem da música. Mas sempre que eu falar em diferença, lembre que eu estou pensando em semelhança. Por exemplo, quando você escuta o Hermeto, ou o Sivuca...alguns acharam ele parecido comigo quando cheguei em Recife...a gente no começo...*(falha na conexão)*...então quando você escuta um artista, ao invés de escutar e ter certeza de que é ele, e ele também é um cara que pode criar sobre aquilo que ele escutou. Pronto. Não precisa querer aprender aquilo,

copiar aquilo cem por cento. Porque ninguém consegue o lugar mesmo...porque nisso aí deus não ajudou muito não... *(falha na conexão)* aí me chamaram de Sivuquinha...e o próprio Sivuca ficava olhando...não tem nada a ver o que eles estão dizendo...*(falha na conexão)*...só tinha o “parecer” da gente...albino.

Mas o que eu quero dizer é que não existe aquela palavra imitar. E se ligar nas escolas...isso é mais um conceito das escolas. Que são donas de 99% de nhém, nhém...cuidado minha gente quando vão estudar na escola...olhe só, eles não querem saber se você tem dom pra aquilo que você quer estudar. Eles não querem saber. Eles querem um dinheirinho todo mês. Então por favor, se está estudando música numa escola, e se você não está gostando do método, de alguma coisa, de um professor, então não se acanhe...não vai na onda de ninguém...nem o mar deixa ir, quem vai na onda do mar, se afoga.

A: Alguns críticos e músicos daqui do Brasil, de uma forma corriqueira, falam que você é mais reconhecido no exterior, nos Estados Unidos e na Europa, do que no próprio país. Você acha que isso tem a ver com a educação musical do brasileiro, do gosto coletivo, ou você não concorda com isso?

HP: Isso não tem nada a ver. As pessoas que falam isso são as pessoas que acreditam na música brega, na música ruim. A música que o Hermeto chama de música universal é uma música que está sempre agradando, que não para de agradar e que cresce cada vez mais. A muitos anos atrás que eu não toco em teatro vazio. Tá sempre cheio onde eu vou tocar. Boto oito mil pessoas lá. Agora...só a gente que vê isso. Aí tem o preconceito das televisões, do rádio...por exemplo, aqui vai tocar Cauby Peixoto com num sei quem e está anunciando a três meses no teatro municipal. Quando eu vou tocar no teatro municipal...eu encontro um amigo e ele pergunta: - e aí? Quando é que vai tocar no Rio de Janeiro? E eu já estou prestes a tocar no teatro municipal. Então não existe um carinho...um respeito até. *(falha na conexão)* então todo mundo pensa e quer que aquela pessoa pense como ela acha. O maior presente que eu ganhei foi a música que deus me deu. E o público me aplaude desde o primeiro dia que eu toquei. E onde eu toquei, da escola até todas as universidades, graças a deus, é sempre melhor. E eu não sei...tem cinco mil pessoas no auditório e daqui a pouco me avisam...aí pra brincar com o público eu digo: - tem muito “coroa” aí como eu? Tem muito “véio”?

A: (risos)

HP: Pra você ver como é bom inovar, é bom criar...não deixar o barco afundar. Aquele cara que ia com papai e mamãe assistir meu show, vai agora com seus netos assistir meu show. Dai você vê 20% de coroa, de velhos, *(falha na conexão)* Todo mundo me conhece como brincalhão... *(falha na conexão)*...ninguém me prova, nenhuma ciência vai me provar que pode se mentir pro pensamento...*(falha na conexão)*...eu sou um cara espiritualista...a minha religião é música... *(falha na conexão)*...o que me inspira são as minhas vivências. *(falha na conexão)*

A: Eu acho que você tem uma forma muito própria de compor, de improvisar...algo que é muito genuíno. Mas você acha que existe algum modo de “improvisar” brasileiro? Um “jeitão” brasileiro de improvisar?

HP: Improvisar é de cada um...é por isso que quando vim pra cá (Rio de Janeiro) estava todo mundo comprando só disco de Jazz...porque realmente, musicalmente, a harmonia é a “mãe” da música. Ela que nos inspira pra tudo. Então o que é que acontece, os músicos, todo mundo ouvia querendo copiar mesmo o disco... *(falha na conexão)*...a única coisa que eu generalizo é que eu sou cem por cento sentimento. Quando eu digo que ninguém premedita o pensamento, é porque é verdade mesmo. *(falha na conexão)*...porque quando ele pensa, ele já foi trazido ao pensar. *(falha na conexão)*...tem que ser humilde. *(falha na conexão)* essa palavra “improvisar”... *(falha na conexão)*...a minha maior escola, aí no nordeste, era a feira. *(falha na conexão)* eu sou uma criança...quando a gente perde isso, a gente perde a alma. *(falha na conexão)* Não existe música nenhuma, em país nenhum, que não exista semelhança. *(falha na conexão)*.

Entrevista com Egberto Gismonti (06/09/2016), via e-mail

A: O que você entende quando ouve a expressão Jazz Brasileiro?

EG: Entendo muito pouca coisa. Penso que esta linguagem, Jazz, já está integrada e misturada às nossas linguagens musicais - que continuam fazendo jus ao princípio de que, para os princípios culturais Brasileiros, contemporâneo significa “vivo”.

A: Quais os principais músicos que lhe vem em mente? Por quê?

EG: Tive o prazer de conhecer, pelo menos, dois músicos com capacidade e conhecimento da linguagem do Jazz: Vitor Assis Brasil e Marcio Montarrojos. Muitos outros gostam de Jazz e

cultivam o uso do princípio das escalas (Berkley School) ou influenciados por grandes músicos norte americanos, lembram seus ídolos em suas performances.

A: Existiria algum ou alguns elementos musicais típicos do Brasil na maneira de interpretar e/ou compor o Jazz Brasileiro?

EG: Não conheço suficientemente esta linguagem.

A: E na improvisação? Existe um modo de improvisar brasileiro? Quais as características?

EG: A tradição da música popular Brasileira não me parece comparável a Norte Americana. Acredito que por sermos miscigenados, não temos 1, 2 ou 3, 4, ou 5 estilos de músicas. Temos dezenas de formas, com tempos, polirritmias, ritmos, funções sociais diferentes, quase todas fundamentadas nas danças populares que geraram muitas formas Brasileiras de pensar e fazer música.

Por outro lado, temos formas musicais resultantes das misturas daquelas trazidas pelos primeiros colonizadores, os Portugueses, e outras trazidas pelos colonizadores a partir dos séculos XVIII e XIX.

A: Na sua opinião, qual a relação entre os gêneros musicais, Jazz e Bossa-Nova?

EG: A Bossa Nova fez uso de complementos harmônicos, dissonantes, que se integraram de forma justa e adequada na música que estava sendo descoberta e criada - que se tornou a Bossa Nova comprada pelos Nortes Americanos e em seguida pelo mundo. O que acho curioso é pensar que a Bossa Nova tenha, até hoje, usos totalmente contraditórios: pode ser ouvida e deliciada em ambientes calmos de concentrações de pequenos grupos (teatro, salas, etc) ou pode servir as salas de espera dos consultórios médicos, dos supermercados, dos shoppings, etc.

Boa sorte,

Egberto

Tabelas da análise de conteúdo das entrevistas

Unidade de registro	Unidades de contexto	Codificação	Categorias	Subcategorias
1ª pergunta: Jazz Brasileiro	<p>“(…) instrumental mais ligado a música brasileira, onde se improvisava”</p> <p>“música instrumental feita por brasileiros (...) que tem um pouco mais de idioma do Jazz (...) a maneira de improvisar mais voltada pro lado jazzístico”</p> <p>“(…) tem que nascer aqui. Ou pelo menos morar por muitos anos”</p> <p>“Eu acredito que o Jazz já deixou de ser música americana”,</p> <p>“o jazz está presente na alma do povo brasileiro pela possibilidade que dá ao músico e ao artista a liberdade”.</p>	<p>Realidade artística</p> <p>Rótulo da indústria cultural</p> <p>Modelo performático</p>	Definição de Jazz Brasileiro	<p>Interpretação musical</p> <p>Gênero musical</p> <p>Música Instrumental Popular Brasileira + Jazz</p>

Unidade de registro	Unidades de contexto	Codificação	Categorias	Subcategorias
2ª pergunta: Músicos de referência	Hermeto Pascoal Tom Jobim Egberto Gismonti Moacir Santos Tamba Trio	Linguagem interpretativa Estilo de composição Influências pessoais	Nomes de referência do Jazz Brasileiro	Brazuca Fusion Ecm

Unidade de registro	Unidades de contexto	Codificação	Categorias	Subcategorias
3ª pergunta: elementos musicais típicos	“algumas coisas que são vistas como Jazz Brasileiro (...) o aspecto brasileiro da coisa muitas vezes está ligado com o ritmo (...) as vezes o uso de escalas modais, mixolídio principalmente”	Síncopas características	Elementos musicais característicos da interpretação e composição do Jazz Brasileiro	Rítmicos
	“no começo era uma coisa que vinha do Jazz, mas que a gente tocava com ritmo brasileiro (...) do samba”	Sequências harmônicas		Melódicos
	“elementos de divisão, elementos rítmicos, as síncopas”	Escalas modais		
	“o grande diferencial é justamente a parte rítmica”			

Unidade de registro	Unidades de contexto	Codificação	Categorias	Subcategorias
4ª pergunta: Modo de improvisar brasileiro	<p>“uma figura rítmica que eu acho que está presente em quase todos os ritmos, pelo menos esses que eu citei aqui, é a figura da semicolcheia, colcheia, semicolcheia”</p> <p>“Improvisar é de cada um”</p> <p>“um que improvisava muito bem, o Baden Powell, num improviso muito mais ligado ao Chorinho”</p> <p>“Na música brasileira, o Choro, é o inverso. A melodia do Choro já é muito densa, muito rica, e é raro você fazer um improviso à primeira vista que se sobressaia, que ele seja mais bonito que a melodia”</p>	<p>Nativos</p> <p>Apropriação</p>	Improvisação brasileira	<p>Rítmica do Samba</p> <p>Rítmica do Choro</p> <p>Rítmica do Frevo</p> <p>Rítmica do Baião</p>

Unidade de registro	Unidades de contexto	Codificação	Categorias	Subcategorias
5ª pergunta: Bossa-Nova	<p>“Bossa-Nova pra mim é basicamente João Gilberto”</p>			
	<p>“Aqui no Brasil, tinha duas correntes ao mesmo tempo. Uma que era o pessoal que se reunia toda noite para compor (...). E a turma que era já profissional e tocava nas orquestras, faziam bailes, e que se reuniam ali no que a gente chamou Beco das Garrafas”</p>	<p>Dos compositores</p>	Relação Jazz X Bossa-Nova	<p>Como Jazz Brasileiro</p>
	<p>“é um lance absurdamente brazuca, ritmicamente, melodicamente, mas acho que harmonicamente é bastante influenciada pelo americano”</p> <p>Inicialmente a Bossa-Nova é que trazia muita coisa do Jazz. Mais tarde um pouco a gente devolveu isso, influenciando também o Jazz.</p>	<p>Dos músicos profissionais atuantes</p>		<p>Como um gênero musical isolado</p>